Я помню её такой...

Виктор Дандре

Моя жена — Анна Павлова

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

«Она не танцует, но летает по воздуху» – так сто лет назад петербургская газета «Слово» написала о величайшей балерине прошлого века Анне Павловой. Она прославила русский балет по всему миру, превратившись в легенду еще при жизни. Каждое выступление балерины, каждый ее танец пробуждал в душах зрителей целый мир мыслей, эмоций – и радостных, и горестных, но всегда поэтичных и возвышенных. В 1931 году великая балерина ушла из этого мира, оставив после себя лишь шлейф из тысячи тайн, сплетен и недомолвок. Что заставляло ее отправляться в бесконечные турне? Выходить на сцену больной, на грани обморока? Обо всем этом рассказал муж Анны Павловой, ее импресарио, барон Виктор Эмильевич Дандре. После смерти жены барон жил лишь памятью о ней. Он создал клуб поклонников Павловой. Фотографии, редкие пленки, костюмы из спектаклей – все было бережно собрано и сохранено. На склоне своих лет Виктор Эмильевич написал книгу воспоминаний, посвященных его жизни рядом со звездой мирового балета.

- Виктор Дандре
  -
  - Предисловие от автора
  - Глава I
  - Глава II
  - Глава III
  - Глава IV
  - Глава V
  - Глава VI
  - Глава VII
  - Глава VIII
  - Глава IX
  - Глава XI
  - Глава XII
  - Глава XIII
  - Глава XIV
  - Глава XV
  - Глава XVI
  - Глава XVII
    - Айседора Дункан
    - Далькроз
    - Вигман

- Глава XVIII
- Глава XIX
- Глава XX
- Глава XXI
- Глава XXII
- Глава XXIII
- Глава XXIV
- Глава XXV
- Приложение
  - Детство
  - Новый мир
  - Обучение танцам
  - Турне

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30

- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59

Виктор Дандре
Моя жена – Анна Павлова

© В. Дандре, 2016
© ООО «ТД Алгоритм»

Предисловие от автора

Я беру на себя смелость писать книгу об Анне Павловой по двум причинам. Первая из них та, что в течение всей театральной жизни Анны Павловны я – будучи ее мужем – был ее ближайшим сотрудником, пользовался се безграничным доверием, не только заведовал всеми ее делами – театральными и частными, – вел всю ее корреспонденцию, принимал всех, кто приходил видеть Анну Павловну, выслушивал их (сама Анна Павловна редко могла принимать приходивших к ней), присутствовал и помогал ей при всех интервью, – а ей приходилось говорить с представителями прессы всего мира, – проводил с ней часы отдыха, составлял планы нового турне, обсуждал все детали нашего большого и сложного дела. Я полагаю, что вправе сказать, что ближе всех стоял к Анне Павловне, ну и я всех знал и понимал ее мысли и стремления, разочарования и огорчения.

Помимо моей личной близости к Анне Павловне я встречался с тысячами людей во всех частях света, которые приходили, чтобы выразить Анне Павловне чувства своего восторга и любви. Разговаривая с ними, получая от них письма при жизни Анны Павловны, как и после ее кончины, я глубже, чем кто-нибудь другой, мог понимать, каким необыкновенным светочем красоты и любви была Анна Павловна. Из всех человеческих источников я получал только подтверждение правильности моего понимания этой исключительной личности.

Главная же причина появления этой книги – желание самой Анны Павловны, которая при жизни много раз говорила мне, что я должен написать о ней книгу, так как

никто не знает ее лучше меня. При жизни Анны Павловны это было, конечно, неисполнимо, – теперь это является моим долгом. Я буду безмерно счастлив, если мне удастся в этой книге представить образ Анны Павловны полным той возвышенной прелести, за которую так любили эту женщину и артистку. Я думаю, что это не будет трудно. Чтоб воздать Анне Павловне должное, нужно говорить только правду.

В. Дандре

Анна Павлова и Виктор Дандре

Глава I
Первые шаги

31 января 1882 года[1] в Петербурге на два месяца ранее срока родилась девочка. Она была такая слабенькая, что родители[2] решили ее немедленно окрестить, и 3 февраля она была наречена Анной – в честь святой, праздник которой был в этот день.

В течение нескольких месяцев ребенок лежал в вате и жизнь лишь теплилась в нем. Когда Анна немного подросла, ей пришлось перенести ряд тяжелых детских болезней – корь, скарлатину, дифтерит.

Четырех лет от роду, играя около стола, на котором стоял кипящий самовар, она зацепилась за скатерть, уронила самовар и обварила кипятком всю левую руку. Следы этой неосторожности сохранились на всю жизнь.

Для поправления здоровья девочки было решено отдать ее на попечение бабушки, жившей в Лигове (дачная местность в двадцати пяти верстах от Петербурга). Между маленькой Анной, или Нюрой, как ее звали, и бабушкой установилась горячая любовь: старушка целиком отдалась заботам о маленькой внучке, и ребенок всем сердцем привязался к бабушке. Эта любовь продолжалась до самой смерти старушки. Деревенская жизнь пошла на пользу. На воздухе девочка стала крепнуть. Лигово, превратившееся теперь в целый городок, в то время имело вид настоящей деревни, окруженной полями и лесами богатых помещиков. Эта близость к русской северной суровой и грустной природе оставила на ребенке неизгладимый след. Развлечений не было. Семья Нюры была бедна. Доставляло особенное удовольствие ребенку ранней весной находить подснежники. Анна навсегда сохранила к ним особую нежность. Радостно переживались все фазы весны. Появлялись первые цветы. Ходили в лес за ландышами, которых в этих сыроватых местах было очень много. Потом наступало лето и начинались веселые игры на полях, сплошь покрытых цветами, собирание ягод, а осенью – хождение за грибами. Хороши были и зимы с глубокими снегами и очарованием лесов, запорошенных инеем. Эта скромная природа своей прелестью проникла так глубоко в душу девочки, что с этих лет она навсегда сохранила в себе чувство и понимание природы. Я никогда не видел человека, на которого природа так непреодолимо действовала, – везде: в горах Норвегии и в Италии, как и на Яве. Шум леса, вид полевых цветов, закаты солнца – все

одинаково говорило ей о том таинственном, чего не слышат и не чувствуют другие. К своему Лигову Анна Павловна сохранила нежность первой любви, может быть потому, что там впервые она познала и полюбила природу. Уже после того, как Анна Павловна объехала Европу, увидела красоты Норвегии и Италии, возвращаясь домой в Россию, она все-таки спешила к себе в Лигово, и хотя с огорчением убеждалась, что леса вырубались и все кругом застраивалось, но находила по-прежнему какие-то уголки, сохранившие для нее связь с прошлым. Иногда я подтрунивал над ней за эту слабость к Лигову, пока не убедился, что она искренно этим огорчалась и удивлялась моему непониманию того, что у нее связано с милым Лиговом. Шли годы, но это ощущение природы только усиливалось. Объехав буквально весь мир, побывав в самых красивых уголках света – на Цейлоне, Яве, Малайском полуострове, – мы поражались, любуясь пышностью цветов и растений, красотой тропических лесов. Анна Павловна говорила, что эта экзотика, несмотря на все эти чудеса, ее страшит своей мощью и буйной силой. Ее тянуло к своей природе, такой близкой и понятной во всех своих проявлениях.

Анна Павловна любила игру солнечных пятен, оттенки зелени, падающие осенью листья, абрисы деревьев в туманной мгле, даже дождь, все давало ей радость. Возвращаясь во время своих сезонов в Лондоне после спектакля домой, иногда около часу ночи, Анна Павловна никогда не входила в дом, не обойдя свой сад, любуясь темной массой деревьев, вырисовывающихся на фоне неба. Любила своих лебедей, еле заметными белыми пятнами движущихся на черных водах озера. И любимым ее деревом была береза – из всех деревьев самое русское.

В этом же Лигове началось первоначальное обучение Анны Павловны. Местная преподавательница, о которой Анна Павловна навсегда сохранила теплую и признательную намять, учила ее русской грамоте и Закону Божию.

Однажды мать, желая доставить девочке удовольствие, повела ее на праздниках на утренний спектакль балета «Спящая красавица». Этот момент стал решительным для всей дальнейшей жизни Анны Павловны. Балет произвел на ребенка громадное впечатление, и, от природы очень милая и покорно-послушная, она в первый раз высказала свою твердую волю избрать карьеру балетной танцовщицы.

По настоятельным просьбам девочки мать свела ее в хореографическое училище. Но, к горькому разочарованию ребенка, оказалось, что в школу не принимают детей моложе десяти лет. Надо было ждать два года. Мать думала, что за это время дочь забудет о своем желании, а оно все крепло, и девочка

об этом только и думала и говорила.

Наконец желанный, но и страшный момент настал, и она отправилась на конкурс. Надо объяснить, почему «страшный». Ежегодно принимали в школу семь-восемь девочек, а желающих поступить и приходивших на конкурс было около ста – иногда и больше. Жюри, принимавшее в школу, состояло из начальства, преподавателей, бывших и настоящих артистов балета. Начинали с медицинского осмотра, чтоб убедиться, насколько физические данные ребенка дают уверенность в его здоровье, столь необходимом в балетной профессии. При этих условиях шансы слабенькой и худенькой девочки попасть в училище из сотни других были невелики. Анна Павловна рассказывала, что в тот памятный для нее день много девочек из богатых семей были одеты для этого конкурса очень нарядно, и ей казалось, что именно они и будут избранными, а ее никто даже не заметит в скромном платьице. И вот вдруг после длинного обсуждения, когда читали лист одобренных кандидаток, она услыхала свое имя.

Прежде чем начать говорить о годах учения Анны Павловны, я должен сказать несколько общих слов о самой Театральной школе: нужно рассеять ложные представления о ней. Недавно я прочел в одной статье, посвященной Анне Павловне, что в бывшей Императорской Театральной школе был невероятно суровый режим, что девочек держали почти впроголодь, что они были перегружены работой, что их жизнь в школе была тяжелым испытанием. Откуда такие сведения – совершенно непонятно. Я лично знаю, что жизнь учащихся была обставлена настолько хорошо, что, наверное, многие из этих детей, происходивших из скромных семей, жили здесь гораздо лучше, чем у себя дома.

Как и театры, школа была Императорской, содержалась на средства Министерства Императорского двора, помещалась в прекрасном здании, где находилось также Управление Императорскими театрами и жил директор[3]. В прежние годы государь и царская фамилия часто посещали школу, присутствовали на ученических спектаклях. Все артисты, вышедшие из балетного училища, в один голос удостоверяют, что стол был превосходен, а чистота и гигиена, заботливость и надзор не оставляли желать ничего лучшего. Надо еще добавить, что обучение и воспитание были совершенно бесплатными[4].

От всех неизменно слышал, что пребывание в школе оставляло у ее питомцев самые дорогие воспоминания. Что всегда подтверждала и Анна Павловна. Так как обучавшиеся получали там, кроме танцев, и общее образование, то школа заботилась и о религиозной стороне воспитания. При школе была своя церковь,

посещение службы было обязательно, во время богослужения ученики и ученицы пели в хоре, и священник был преподавателем Закона Божия. Замечательно, как это религиозное начало, заложенное в школе, навсегда оставалось у всех балетных артистов. Через много лет по окончании школы артисты, – а многие уже и по окончании своей службы, – продолжали посещать театральную церковь.

Большинство балетных артистов, больших и маленьких, неизменно сохраняли обычай креститься перед выходом на сцену.

Переходя к рассказу об условиях жизни в школе, я приведу подлинный рассказ Анны Павловны.

«Каждое утро, – вспоминала она, – в восемь часов торжественный звон большого колокола будил нас, и мы торопливо одевались под надзором надзирательницы, следившей за тем, чтоб мы тщательно мыли руки, чистили ногти и зубы. Одевшись, мы шли на молитву, которую вслух, нараспев читала одна из воспитанниц пред иконой, у которой красной звездочкой мерцала лампада; потом в девять завтракали чаем с хлебом и маслом; затем следовал урок танцев.

Мы собирались в большой комнате, очень высокой и светлой. Из мебели там было только несколько диванчиков, рояль и огромные, до полу зеркала. А на стенах портреты русских государей. Наш любимый портрет был Екатерины II с гордыми и в то же время смеющимися глазами, которые, казалось, смотрели прямо на нас, словно следили за всеми нашими па, критикуя и одобряя нас.

Сначала танцевали маленькие, потом старшие. В полдень, по звонку, мы завтракали, потом шли на прогулку, потом опять учились до четырех, потом обедали. После обеда нам давали немного свободного времени. Затем опять начинались уроки фехтования, музыки, иной раз и репетиции танцев, в которых нам предстояло участвовать на сцене Мариинского театра. Ужинать давали обыкновенно в восемь, а в девять мы были уже в постели.

По субботам и воскресеньям мы ходили в церковь, а в большие праздники нас водили на спектакли в театры: Александрийский, Мариинский и Михайловский».

Переходя к вопросу о постановке обучения в школе, мне опять приходится сделать отступление.

В своей книге «Моя жизнь» Айседора Дункан рассказывает, как она, посетив Императорскую балетную школу, видела мучения маленьких учениц. «Они стояли на пальцах целыми часами, как жертвы жестокой и ненужной инквизиции. Большая пустая танцевальная комната, лишенная всякой красоты и вдохновения, с большим портретом царя на стене, была похожа на

застенок. Я после этого более чем когда-либо убедилась, что Императорская балетная школа – враг природы и искусства». Правда, как это заявляет и сама Дункан, она – враг балета. Его она рассматривает как фальшивое и нелепое искусство. Но, во всяком случае, можно было бы ожидать от нее по крайней мере точного и правдивого рассказа. На той же странице она вспоминает, что была потом у Анны Павловны, чтобы присутствовать на ее уроке, и в течение трех часов наблюдала, как ее мучил знаменитый профессор Петипа, подыгрывавший все время на скрипке. Вся тенденция этого обучения казалась направленной на то, чтоб отделить гимнастические движения тела от сознательного понимания их значения и смысла. «Мозг может лишь страдать, если он устранен от участия в тренировке мускулов», – добавляет она.

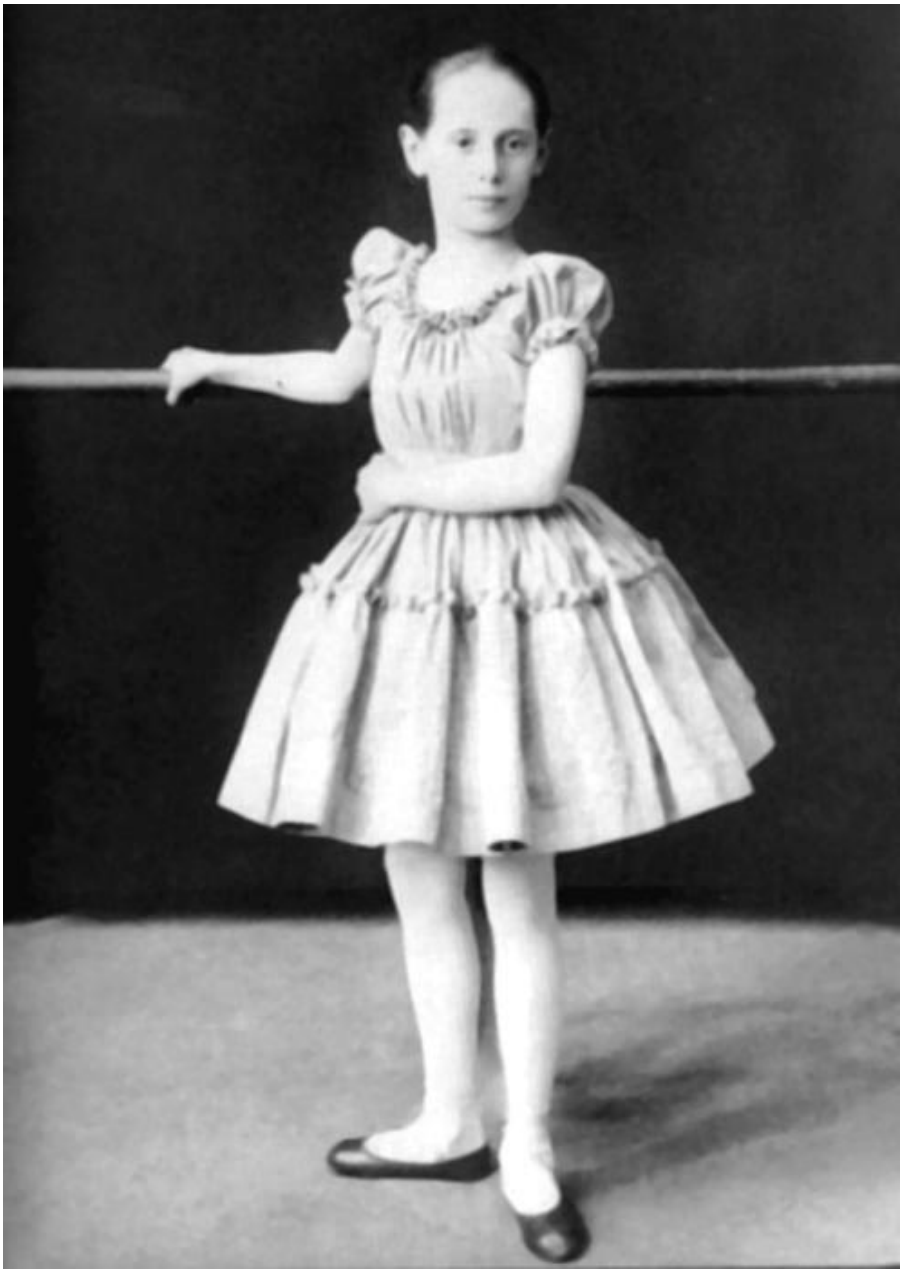
В этом рассказе все неверно: Петипа Павлову никогда не учил, и Дункан видела у нее маэстро Чекетти, который в жизни своей скрипки в руках не держал, и урок продолжался не три часа, а всего полтора. Только общей антипатией к балету можно объяснить впечатление Дункан, полученное ею в школе Петербургского Императорского училища. Там не только не мучили детей, обучение велось не только постепенно, – но Анна Павловна, например, часто говорила, что обучение танцам было в школе слишком медленно и растянуто. То, что делалось в Императорском училище в течение семи лет, совершенно свободно можно было достигнуть в пять. Доказательством правильности мнения Анны Павловны служит то, что в частных школах совершенно свободно полный курс проходят в пять лет. В Театральном училище, где обучение танцам шло параллельно с общим образованием, не торопились, и говорить об обучении в школе как о пытке можно лишь с предвзятой мыслью.

Но опять предоставляю слово Анне Павловне:

«Одна из первых задач будущей танцовщицы – научиться сохранять равновесие, стоя на кончиках пальцев. Вначале ребенок неспособен простоять так и минуты, но постепенно развивается достаточная сила в мускулах пальцев, чтобы пройти на них несколько шагов, сперва неуверенно, будто начинаешь кататься на коньках, потом все увереннее, и наконец без всякого труда.

Когда эта первая трудность побеждена, начинают учить сложным па. Учительница показывает, а небольшая группа в пять-шесть человек минут десять повторяет те же па; потом идет отдыхать, и ее сменяет другая группа. Кроме разных сложных па, принятых в классическом балете, приходится и изучать в нашей школе еще множество исторических и национальных танцев: менуэт, мазурку, венгерские, итальянские и испанские.

Старшие ученицы очень много упражняются сами. Я знала одного балетного артиста, который упражнялся по шесть часов в день. Как во всякой другой области искусства, так и тут успех зависит главным образом от личной инициативы и настойчивости в работе. Даже балерина, имеющая успех, не может позволить себе лениться. Чтобы сохранить технику, она должна ежедневно упражняться точно так же, как пианист должен играть гаммы и экзерсисы. Она должна безукоризненно владеть техникой, чтобы на сцене уже не думать и не заботиться ни о чем, кроме экспрессии».



Анна Павлова в детстве.

«Поступить в Императорскую балетную школу – это все равно, что поступить в монастырь, такая там царит железная дисциплина». *(Анна Павлова)*

Глава II
Учителя

Первым учителем танцев Анны Павловны был бывший танцовщик и артист Александр Облаков, но уже на второй год своего пребывания в школе Анна Павловна перешла в класс известной в свое время балерины Екатерины Вазем, ученицы известного хореографа Гюге. Вазем была танцовщицей строго классической школы. Она проявляла редкую четкость в танце, неутомимость, уверенность и твердость носка. Двойные туры, казавшиеся тогда еще необыкновенно смелым новшеством, делались ею без всякого труда.

От Вазем Анна Павловна перешла в класс к известному танцовщику и замечательному артисту Павлу Гердту. О нем Анна Павловна сохранила самую теплую и благодарную память. Гердт был учеником Иогансона и Петипа, и особенностью его была артистичность во всем, что бы он ни исполнял. Всякая роль продумывалась им до мелочей. Он замечательно гримировался. Исключительным у него было уменье носить костюм. Он отличался, кроме того, благородством жестов и удивительно элегантными манерами, был превосходным, грациозным кавалером и принадлежал к классическим танцовщикам чистого стиля.

Несмотря на то что в 1905 году он отпраздновал свой сорокалетний юбилей, он не только продолжал исполнять ответственные роли, но и танцевал большой пятиактный балет «Дочь фараона» с Анной Павловой в заглавной роли.

Гердт очень рано понял необыкновенную даровитость Анны Павловны и вместе с тем страшно боялся, что ее хрупкая натура может не выдержать напряженной работы. Поэтому он всячески оберегал ее от утомления. Гердт сумел передать Анне Павловне изящество движений и поз, прекрасную мимику и свою отличительную черту – воплощение красоты в сценическом образе.

Анна Павловна окончила Императорскую школу шестнадцати лет от роду со званием первой танцовщицы. О первом дебюте ее известный знаток балета, Валериан Светлов, так передает в своей книге «Терпсихора»:

«В один из вечеров нашей бледной и вялой северной весны, когда периодически через каждые пять минут льет дождь и проясняется небо, когда холод и грязь одолевают петербуржца, – я попал в уютный уголок, в светлое, теплое и зеленое царство

дриад. Этот уголок приютился в Михайловском театре, а дриады оказались “мнимыми”, потому что изображались обыкновенными воспитанницами Театрального училища.

Но все равно – за толстыми каменными стенами театра моросил противный, пронизывающий дождь, а на сцене кипела ключом молодая жизнь. И все это было приятно, отрадно и эстетично…

В первых рядах сидело жюри и ставило баллы дриадам.

Это одно несколько нарушало иллюзию жаркого южного лета в холодный северный вечер весны.

В этот именно вечер впервые появилась перед публикой воспитанница Павлова, и в этот же вечер она впервые обратила на себя общее внимание. Тоненькая и стройная, как тростинка, и гибкая, как она же, с наивным личиком южной испанки, воздушная и эфемерная, она казалась хрупкой и изящной, как севрская статуэтка. Но иногда она принимала аттитюды[5] и позы, в которых чувствовалось что-то классическое, и если бы одеть ее в эти моменты в античный пеплум, то получилось бы большое сходство с одной из figurine de Tanagra[6]. С детской наивностью изобразила она scene de coquetterie[7] “с молодым крестьянином” и с шаловливой резвостью танцевала с мнимыми дриадами. Все это было юношески весело и мило, и ничего большего сказать было нельзя, кроме разве того, что мимика этой девочки в сцене с крестьянином была уже выразительна и уже чувствовалось в ней что-то свое, и не затверженное, ученическое. Но в отдельной вариации из “Весталки” (вставная, с музыкой господина Дриго) уже почувствовалось нечто большее, нечто такое, что давало возможность, не становясь в позу пророка, предугадывать в этой хрупкой танцовщице будущую большую артистку. Я не знаю, сколько ученое жюри поставило воспитаннице Павловой, но в душе своей я тогда же поставил ей полный балл – двенадцать, – а очутившись на улице, под холодным дождем, и вспомнив эту мнимую дриаду, прибавил великодушно плюс к полному баллу».

Уже выйдя на сцену, Анна Павловна работала некоторое время в классе, образованном Дирекцией Императорских театров при балетной школе для совершенствования артистов. Классом этим заведовал замечательный в свое время танцовщик Христиан Иогансон, который, в свою очередь, был учеником известного копенгагенского хореографа Августа Бурнонвиля, ученика знаменитого Огюста Вестриса.

Ни в какой, кажется, другой области искусства нет такой преемственности, как в балете. Странно сказать, что на протяжении целого столетия только одно поколение отделяет Иогансона от Вестриса. Объясняется это необыкновенной

долговечностью балетных артистов. Петипа, будучи восьмидесяти лет, еще ставил балеты, Иогансон восьмидесяти почти лет еще учил танцевать, а Кшесинский семидесяти пяти лет еще танцевал на Императорской сцене.

Свою карьеру Анна Павловна начала быстро делать с первого же года появления на сцене. На втором году службы ей дали главную роль в небольшом балете «Пробуждение Флоры». Через год ей пришлось танцевать на спектакле в Императорском Эрмитаже акт из балета «Баядерка». Надо сказать, что Императорский Зимний дворец соединялся с Эрмитажем, где был небольшой театр специально для придворных парадных спектаклей. На этих спектаклях присутствовала только императорская фамилия, дипломатический корпус и высокопоставленные приглашенные.

После этого Анна Павловна получила в свой репертуар труднейший балет «Жизель», который был ее пробным камнем, так как требовал от артистки больших мимических данных для первого акта и чисто воздушной легкости для второго. Анна Павловна выдержала это испытание блестяще – и затем начала получать один балет за другим, в том числе «Баядерку», «Пахиту», «Корсара», «Царя Кандавла», «Дочь фараона».

Анна Павлова обладала одним замечательным свойством, чрезвычайно редким у артистов вообще: никакой успех ее не опьянял. Она никогда не теряла присущей ей скромности, стремления к усовершенствованию и не только не обижалась на критические замечания, но, наоборот, высоко их ценила. Уже будучи признанной балериной, пользующейся громадной любовью и успехом, она внимательно, с благодарностью выслушивала замечания своих старших подруг из кордебалета, которые, очень любя ее, считали своим долгом указывать недостатки или промахи. Анна Павлова скоро поняла, что, несмотря на весь успех, ей необходимо продолжать серьезно работать. В это время пользовалась большой известностью итальянская балерина Катарина Беретта. Вместо летнего отдыха Анна Павлова поехала к ней в Милан, чтоб серьезно поработать. Вернувшись, Анна Павлова обратилась к известной в свое время русской балерине Евгении Соколовой, которая считалась одной из лучших танцовщиц классической школы, а кроме того, отличалась исключительной грациозностью и элегантностью. В течение двух лет Анна Павловна ежедневно усердно занималась у нее. Анна Павловна сознавала, что не может преодолеть некоторых недостатков, и не знала, как этому помочь.

Наконец, в 1905 году, поехав летом танцевать в Москву, Анна Павловна встретила там после одного спектакля маэстро Энрико

Чекетти. Она пригласила его к себе и попросила высказать откровенно мнение об ее таланте; он тут же указал ей на некоторые изъяны чисто технического свойства, происходившие от слабости спины. Анна Павловна сама это хорошо сознавала, – к сожалению, ее учителя до сих пор на это обращали мало внимания. Свидание с Чекетти кончилось тем, что Анна Павловна пригласила его ехать в Петербург и работать исключительно с ней. Двухлетняя работа с ним принесла Анне Павловне громадную пользу: спина окрепла, увеличилась уверенность, и технические трудности, страшившие ее раньше, начали постепенно преодолеваться как бы сами собой, без всякого напряжения.

Когда стало известным, что Анна Павловна работает с Чекетти, явились опасения, что его чисто итальянская школа, со свойственным ей подчеркиванием, в особенности в смысле держания рук, может неблагоприятно отразиться на танцах Анны Павловны, отличавшихся элегантностью и изяществом строго французской школы. Но Анна Павловна была уже сложившейся артисткой и, восприняв от Чекетти то, что ей было нужно, сохранила тот чистый стиль, который усвоила в балетном училище.

Чекетти настолько крупная фигура, он сыграл такую большую роль в карьере Анны Павловны, что я считаю необходимым посвятить ему несколько слов.

Энрико Чекетти, сын знаменитого балетмейстера и танцовщика, родился в Риме в 1850 году. Учился он у Джиованни Лепри, ученика знаменитого Карло Блазиса. Двадцати лет Чекетти выступил в миланской «Ла Скала», где пользовался большим успехом. В 1882 году он приехал первый раз в Россию, выступал в Московском Императорском балете, но остался там лишь короткое время. Через пять лет вместе со знаменитой танцовщицей Джиованиной Лимидо, которую называли феноменом техники с эссенцией хореографического классицизма, Чекетти выступил во время летнего сезона в петербургском театре «Аркадия» и сразу поразил своей необыкновенной легкостью и виртуозностью танца, оказавшись не только превосходным классическим танцовщиком, но вместе с тем и замечательным актером гротеска. Он так всем понравился, что был сразу приглашен на Петербургскую Императорскую сцену, где и выступил в том же 1887 году и сделался ее украшением.

Прослужив на Императорской сцене около пятнадцати лет, Чекетти перестал танцевать, но сохранил за собой мимические роли и затем открыл свой частный класс, где у него совершенствовались артисты из балетной труппы.

Целый ряд самых знаменитых русских балерин многим ему обязаны. Кшесинская, Преображенская, Егорова, Седова, Нижинский и многие другие совершенствовались под его руководством. Оставив Петербург, Чекетти принял пост балетмейстера и учителя в Варшавском казенном театре, потом уехал в Италию.

В сезон 1913–1914 года, узнав о том, что Анна Павловна едет в Америку, где он никогда не бывал, Чекетти предложил ей свои услуги артиста на мимические роли и провел с нами весь сезон. Начав службу совсем молодым в «Ла Скала», Чекетти мечтал попасть туда заведующим школой, которая считалась первой в Италии и выпустила целый ряд знаменитых мировых танцовщиц. По своим заслугам и знанию Чекетти имел на это, несомненно, все права, но препятствовали разные обстоятельства. Во время войны «Ла Скала» временно была закрыта, а затем закрылась и школа при ней, за последние годы сошедшая совсем на нет. Когда знаменитый Тосканини был приглашен возродить этот миланский театр, то, взяв его управление в свои руки, он решил, что некогда славный балет этого театра должен быть возрожден, и предложил Чекетти взяться за это дело. Чекетти с радостью согласился, но поставил несколько условий: обучение должно быть бесплатным, принимать учениц всех национальностей и во время обычных часов занятий не отрывать учащихся для репетиций на сцене. Эти условия были приняты, и Чекетти с любовью принялся за дорогую ему работу.

В 1926 году Анна Павловна летом отдыхала в Италии[8]. Узнав об этом, Чекетти попросил ее непременно приехать в Милан, – он хотел показать ей свою школу. На обратном пути из Сальсомаджоре мы туда и поехали и на следующий день пошли в театр «Ла Скала». В это утро мне пришлось присутствовать при глубоко трогательном приеме, устроенном Чекетти своей divina Anna[9], как он ее всегда называл. В зале собралась вся школа (около шестидесяти человек) – танцовщицы, помощники Чекетти, он сам и его жена. Все ученицы держали цветы, а Чекетти встретил Анну Павловну на лестнице, ввел в зал и сказал ей речь, объяснив, что это – один из самых счастливых дней его жизни: свою гордость Анну Павловну он видит в восстановленной им школе театра «Ла Скала», а эта школа является последним детищем его жизни. Старик плакал, плакала Анна Павловна, плакали все. Потом одна из девочек, русская, сказала Анне Павловне приветствие от школы. И урок начался. Чекетти хотел показать Анне Павловне, что ему удалось сделать за эти три года заведования. В следующем году мы снова были в Сальсомаджоре, и Чекетти просил сообщить ему день проезда Анны Павловны

через Милан, чтоб назначить первый выпускной экзамен своей школы.

Экзамен происходил на сцене, а сам театр «Ла Скала» был почти весь наполнен родственниками и знакомыми учащихся. Когда мы вошли в зал, Чекетти подвел Анну Павловну к двум дамам, в одной из которых мы не без труда узнали бывшую любимицу петербургской публики, знаменитую танцовщицу Пьерину Леньяни, а во второй – тоже когда-то знаменитую Вирджинию Цукки. Несмотря на свои годы, она была так бодра, элегантна, стройна, что совсем не производила впечатления старой женщины. На мой вопрос, сколько ей лет, Чекетти, в ее присутствии и нисколько не стесняясь, сказал, что она на четыре года старше его, а ему семьдесят шесть лет.

На сцене была устроена эстрада для жюри. Несмотря на все уговоры Чекетти, Анна Павловна отказалась быть членом жюри, и мы смотрели экзамен из ложи. Он был очень интересен и хорошо рекомендовал учителя. Несколько девочек произвели впечатление совершенно готовых танцовщиц. Благодаря национальному темпераменту результат экзамена сопровождался иногда выражениями бурной радости у счастливиц и потоками слез у разочарованных.

Зимой того же года совершенно неожиданно для всех скончалась жена Чекетти, когда-то отличная танцовщица, а потом превосходная мимистка с очень благородными манерами. Она тоже занималась преподаванием. Жозефину Чекетти обожали буквально все за ее исключительную доброту и благожелательность, а для мужа она была настоящим ангелом-хранителем. В своих письмах к нам он писал, что жизнь для него кончилась и он, конечно, не надолго ее переживет. Но его ожидала еще одна большая радость – приезд весной 1928 года Анны Павловны с труппой в Италию и ряд спектаклей, данных ею.

Старик очень гордился Анной Павловной и как бы делил все овации, получаемые ею в Италии. Кроме того, он каждый день приводил в отведенные ему на все спектакли две ложи по очереди своих учениц, сидел с ними, смотрел и объяснял им танцы Анны Павловны. Это было последней радостью старого маэстро: осенью он скончался.

За несколько лет до этого в Лондоне вышла книжка мемуаров, записанных со слов Чекетти[10]. К этой книге Анна Павловна, по просьбе Чекетти, написала предисловие. Мне кажется уместным привести его здесь, как выражение горячей благодарности Анны Павловны и ее уважения к этой удивительно цельной личности. С Чекетти ушел последний великий учитель, независимый, искренний и непоколебимо твердый в своих

убеждениях.

Вот эти строки:

«Дорогой учитель!

Как счастлива я написать несколько слов в виде предисловия к книге, Вам посвященной. Мое чувство глубокой благодарности к Вам как к учителю слилось у меня с любовью и уважением к Вам как к человеку. В наш век, когда люди не понимают, что для того, чтоб учить, необходимо прежде самому долго и усердно работать и иметь настоящий сценический опыт, когда каждый, рекламируя себя, может назвать себя профессором, когда школы открываются как попало и когда ученики обучаются в них чему угодно, кроме искусства танцев. Вы с бесконечным терпением и любовной заботой, честно и искренно продолжали великий труд влагать Вашим ученикам основания чистого искусства.

Когда Вы закончили Вашу блестящую карьеру как первый танцовщик своей эпохи, Вы посвятили свою жизнь трудному искусству учить других, и с удовлетворенной гордостью Вы можете оглянуться: во всех частях света, почти все, кто сделал себе имя и достиг положения в мире хореографии, прошли через Ваши руки. И если наша богиня Терпсихора еще среди нас, Вы по праву ее любимый великий жрец.

Храните же еще на многие годы, дорогой учитель, священный огонь горящим на жертвеннике нашей богини и учите Ваших учеников хранить божественные искры, разнося их в самые отдаленные уголки мира».

Энрико Чекетти (1850–1928) – итальянский танцовщик-виртуоз, балетмейстер и педагог. Известен как автор методики обучения искусству танца

Глава III
Балетмейстеры. Как Павлова работала

Когда, окончив балетное училище, Анна Павловна поступила на сцену Мариинского театра, там главным балетмейстером был Мариус Петипа. Я считаю необходимым сказать несколько слов об этом громадном художнике-хореографе, в течение почти шестидесяти лет бывшем сначала танцовщиком, а затем и балетмейстером на службе Императорских театров и создавшем там свою эпоху. Точные сведения о нем я заимствую из книги Александра Плещеева «Наш балет».

Мариус Петипа родился 11 марта 1822 года[11] в Марселе и начал свою сценическую карьеру шестнадцати лет в Париже[12], где в бенефис Рашели в «Комеди Франсез» танцевал па-де-де[13] с Карлоттой Гризи[14] и в «Гранд Опера» в бенефис Фанни Эльслер, а затем был в Нанте, куда он был приглашен танцовщиком-балетмейстером. Вскоре затем молодой Петипа поехал на три года в Бордо, в качестве первого танцовщика, а затем переехал в Испанию, где пробыл около трех лет. В Петербург Петипа приехал 24 мая 1847 года. Свою карьеру в России он начал как первый танцовщик, а балетмейстером стал в 1858 году, когда в свой бенефис поставил первый маленький балет «Брак во время регентства»[15]. С уходом известного балетмейстера Перро Петипа еще несколько лет продолжал делить свою деятельность балетмейстера с приглашенным в Петербург известным хореографом Сен-Леоном, а после его ухода, поставив ряд удачных балетов и закрепив за собой репутацию талантливого и неутомимого балетмейстера, сделался полновластным руководителем петербургского балета. До своего приезда в Россию Петипа поставил семь балетов. За время же своего пребывания в Петербурге он поставил сорок четыре самостоятельных балета (большинство из них в четыре или пять актов), переставил заново шестнадцать старых балетов и поставил громадное количество всевозможных классических и характерных танцев, не считая еще около тридцати пяти опер, для коих он сочинил балеты. Почти все, что создавал Петипа, удивительно по своему вкусу, стилю и художественности, а многие его вещи были шедеврами.

Я видел, как работал Петипа. Несмотря на свою неистощимую фантазию и пятидесятилетний опыт, Мариус

Петипа всегда разрабатывал план постановки и готовился особо к каждой репетиции, делая себе заметки и наброски фигур для группировок. У старых балетмейстеров было то огромное преимущество, что им не приходилось думать о музыке. Она у них была на службе в лице балетных дирижеров, бывших вместе с тем и присяжными композиторами. Балетмейстер сам придумывал сюжет балета или пользовался предложенным ему сюжетом и подробно разрабатывал его. На это требовалось большое умение и понимание, так как ставившиеся на Императорской сцене балеты должны были целиком занимать целый вечер и никогда не могли быть короче трех актов, а часто четырех и пяти с семью или восьмью картинами. Также балеты давали возможность балетмейстеру проявить свой талант постановкой комических и драматических сцен и фантазию в сочинении всевозможных характерных, национальных и строго классических танцев. Получив разработанное балетмейстером либретто, композитор начинал писать музыку, строго следуя указаниям балетмейстера, который, прослушав написанное, урезывал или дополнял музыку, если находил это необходимым, согласно заданию танца или сцены. Качество этой музыки было, конечно, очень невысокое, и слушать ее теперь было бы трудно. Но не надо забывать, что это происходило между пятидесятыми и восьмидесятыми годами прошлого столетия, и кроме того, эта музыка превосходно отвечала заданию, разработанному до мелочей композитором совместно с балетмейстером.

Наши лучшие композиторы уже давно начали интересоваться балетом, отводя ему значительную роль в своих операх. Глинка, Серов, Рубинштейн, затем Римский-Корсаков, Бородин. Но первым большим музыкантом, отдавшим свой талант балету, был Чайковский. Начав также с опер («Евгений Онегин», «Пиковая дама» и другие), где были введены балеты, и подружившись с Петипа, Чайковский решил написать настоящий балет в трех актах и четырех картинах – «Лебединое озеро». Балет этот вначале не имел успеха: публике, привыкшей к музыке старых композиторов – Пуни и Минкуса, – было трудно оценить всю прелесть чудной и поэтичной музыки Чайковского. Она казалась им сложной и недостаточно танцевальной. Затем Чайковский написал еще два балета: «Щелкунчик» и «Спящая красавица», сделавшиеся любимыми балетами конца XIX и начала XX веков. Эти балеты были созданы в тесном сотрудничестве Чайковского с Петипа. Веря огромному опыту Петипа, его вкусу и знанию стиля, Чайковский охотно уступал. Петипа же был счастлив, что Чайковский заинтересовался балетом и посвящает ему часть своего творчества. Ряд замечательных балетов написал и

Глазунов – «Времена года», «Испытания Дамиса», «Раймонда», – все они поставлены в сотрудничестве с Петипа. После Глазунова начал писать балетную музыку один из талантливейших учеников Римского-Корсакова – Николай Черепнин.

Фокину, начавшему новую эру в русском балете, было уже труднее находить музыку, нужную для его вещей. Для его первого балета «Эвника» музыкальный текст был написан Щербачевым. Музыка «Павильона Армиды» принадлежала Черепнину. Для других своих вещей Фокин начал обращаться к уже существующей музыке и счастливо обрел в Шопене идеальную музыку для одной из лучших своих вещей – балета «Сильфиды». Затем он взял «Карнавал» Шумана и поставил балет «Шехеразада» под музыку Римского-Корсакова.

Потом уже Стравинский начал писать регулярно для русских балетов. Сначала для Фокина («Жар-птица», «Петрушка»), а затем и для других хореографов второй половины деятельности Дягилева – («Священная весна»[16], «Свадебка», «Мавра»[17], «Лисичка»[18] и т. д.).

Возвращаясь к вопросу о том, как ставили свои балеты Петипа и Фокин, я должен сказать, что я присутствовал при постановке Фокиным двух его балетов, поставленных для Анны Павловны в Берлине: «Семь дочерей»[19] под музыку Спендиарова и «Прелюды» Листа. Говоря об этом, я не могу не упомянуть, как после первого спектакля «Прелюды» Листа на сцену пришли Рихард Штраус и Артур Никиш, чтобы высказать Анне Павловне и Фокину свое мнение. Здесь удивительно сказался темперамент этих двух больших музыкантов. Штраус выразил Анне Павловне свое большое удовольствие и сказал несколько комплиментов Фокину. Никиш же был действительно в большом восторге и говорил, что он не может себе представить лучшей интерпретации музыки Листа.

Правда, это были одни из первых постановок Фокина, и он после этого поставил десятки их и приобрел опыт и зрелость. Но я думаю, что основные свойства его творчества коренным образом отличались от творчества Петипа. Когда Фокин ставил, он горел, мучился, падал духом, потом опять переживал большой подъем, уверенность в себе, иногда работал очень быстро, иногда очень медленно и переделывал уже сделанное. У Петипа же (правда, ему было, когда я его увидел впервые за работой, уже около семидесяти лет) работа была методическая, продуманная и заранее подготовленная. Можно сказать, Фокин творил, Петипа строил. Оба достигли замечательных результатов и создали шедевры, хотя и разными путями. Один работал как старые мастера живописи – совершенством техники и знанием красок,

другой – внося в свою работу современную нервность и чуткость, выводил балетное искусство из устаревших форм на новую дорогу, где от его огромного таланта можно было ожидать много прекрасного.

У римлян, высоко ставивших искусство танцев, к балетмейстеру предъявлялись чрезвычайно большие требования. Лукиан говорит, что балетмейстер должен знать поэзию, музыку, геометрию и философию. Может быть, эти требования преувеличены, но несомненно, что современный балетмейстер должен, кроме того, быть талантливым артистом и музыкантом. К этому, я думаю, необходимо еще прибавить ум и образование. Два наших балетмейстера, которых я знал, Петипа и Фокин, обладали всеми этими достоинствами.

Петипа имел все шансы и возможности проявить все стороны своего таланта, пятьдесят лет, можно сказать, полновластно царствуя в Петербургском Императорском балете, пользуясь неограниченным авторитетом и будучи полным хозяином в выборе репертуара, сотрудников и артистов, работая спокойно в удивительной атмосфере, полной достоинства, которую могли иметь только Императорские театры.

Фокин начал карьеру блестящим успехом своих первых постановок, но сейчас же почувствовал и уколы оппозиции, притом в своей же собственной труппе, от приверженцев старых традиций. После отъезда Фокина с Дягилевым за границу талант Фокина быстро окреп и развился, и созданный им ряд шедевров поставил его на удивительную, можно сказать, невиданную высоту как балетмейстера. «Гранд Опера» в Париже, «Ла Скала» в Милане и ряд других больших театров приглашали его стать во главе их балетного дела. Но Фокин, имея в своих руках прекрасную, уже слившуюся с ним труппу артистов, привыкших с ним работать, и имея во всех художественных вопросах таких советчиков, как Бакст, Бенуа, Серов и другие, ставших его близкими друзьями, не хотел оставить дела, созданного, главным образом, его же талантом. Но вскоре, однако, ему пришлось это сделать из-за разрыва с Дягилевым, а начавшаяся затем война окончательно изменила все условия. Фокин уехал сначала в Петербург, а затем был приглашен в Стокгольм и Копенгаген, где он ставил свои балеты. Затем он поселился в Америке. Америка не много могла дать Фокину. Единственный театр «Метрополитен», имевший постоянную балетную труппу и неограниченные средства для постановок, поставил до приезда Фокина в Америку два его балета: «Петрушку» и «Золотой петушок». А затем, как всякий оперный театр с громадным составом артистов, дирижеров, режиссеров и т. д.,

«Метрополитен» не любит и не хочет самостоятельного балета, который осложняет распределение работы своими оркестровыми репетициями. Как бы то ни было, «Метрополитен» не пригласил Фокина к себе, и он сначала выступал один со своей женой, а затем открыл в Нью-Йорке школу и давал иногда спектакли со своими учениками, ставя, говорят, очень интересные вещи. Потом его приглашали для постановок отдельных танцев и сцен в больших обстановочных пьесах, а в дальнейшем он исключительно занялся преподаванием. Фокину сейчас нет еще и пятидесяти лет, и это единственный хореограф, в расцвете сил обреченный на бездействие. Благодаря войне, русской революции и общему упадку сейчас интереса к искусству, как это ни странно, но поля для деятельности Фокина сейчас нет. В Европе есть всего два-три театра, которые могли бы его пригласить. Но пригласить его на продолжительное время был бы смысл в том случае, если б эти театры вводили в свой постоянный репертуар балеты как самостоятельные спектакли, давая Фокину каждый год ставить несколько вещей. Но это не входит в интересы театров, да и стоило бы слишком дорого, в то время когда нужно на всем экономить.

Как мечтала Анна Павловна о совместной работе с Фокиным! Он был для нее не только гениальным балетмейстером, пред которым она преклонялась, но был ей бесконечно дорог как большой русский человек, сказавший свое новое слово, – живое и прекрасное слово в любимом ею искусстве. Анне Павловне всегда страшно было думать, что интерес к балету может уменьшиться и что он может совсем сойти на нет, и в Фокине она видела человека, который может и должен продолжать это дело. И веря, что в его руках оно окажется жизнеспособным, Анна Павловна готова была войти в каждое дело, если бы руководил им Фокин. Наше собственное дело, по своему масштабу и условиям, делало невозможным приглашение Фокина. Для того чтобы объединить Анну Павловну и Фокина и дать им надлежащую атмосферу для работы, нужны или бывшие Императорские театры, или щедро субсидируемый театр, как «Метрополитен» в Нью-Йорке. Как часто Анна Павловна в беседе с английскими интервьюерами сетовала на отсутствие интереса в Англии к искусству, указывая им на то, что Англия – единственная страна, никогда не имевшая королевского театра и никогда не субсидировавшая ни одного театра, что совершенно непонятно, принимая во внимание любовь англичан к театру и музыке и богатство страны. Анна Павловна всегда указывала на пример таких стран, как Дания, уже двести лет имевшая свой национальный Театр оперы, драмы и балета. На Швецию, Бельгию, Сербию и другие страны,

тратившие значительные средства на свои национальные театры и поддерживающие свое национальное искусство.

Говоря о балетмейстерах Анны Павловны, нельзя не упомянуть об Иване Хлюстине, проведшем с Анной Павловной семь лет, поставившем для нее много балетов и дивертисментных номеров. Анна Павловна считала Хлюстина очень талантливым балетмейстером. Я должен сказать, что я ни у кого не видел такого уменья распоряжаться массами и такой быстроты в постановках. Мне приходилось видеть его на репетициях в Большом московском театре и «Гранд Опера» в Париже, где у него были большие кордебалеты, в особенности в Москве, когда в его балете «Звезды» участвовало на сцене до трехсот человек. Во время нашего сезона в театре «Гипподром» в Нью-Йорке, пригласившем Анну Павловну танцевать у него целый сезон с ее труппой, была поставлена, по совету Анны Павловны, «Спящая красавица». Декорации и костюмы, по нашему настоянию, были заказаны Баксту (эскизы этой постановки были потом использованы Дягилевым для его постановки «Спящей красавицы»). Лицам, не знающим, что такое нью-йоркский «Гипподром», надо объяснить, что это громадный театр на пять тысяч мест с колоссальной сценой. «Спящая красавица» обошлась «Гипподрому» свыше ста пятидесяти тысяч долларов, что не удивительно, приняв во внимание, что участвующих лиц было свыше пятисот, все одетые в роскошные бакстовские костюмы. Я никогда не видел более блестящей картины, чем второй акт, изображающий приезд разных иностранных принцев ко двору короля Флорестана. В этой картине имеется знаменитый вальс Чайковского, для которого Хлюстин использовал весь кордебалет «Гипподрома» (сто двадцать человек) и нашу труппу в тридцать человек. То, что делал Хлюстин, было вполне самородным. Начав свой дебют как балетмейстер очень удачным балетом «Звезды», имевшим большой успех, Хлюстин начал работать над «Дон Кихотом», но, сделав лишь первый акт, опасно заболел, должен был прервать на год свою сценическую карьеру, а затем оставил службу в Императорских театрах и был в течение пяти лет балетмейстером в парижской «Гранд Опера». После объявления войны Анна Павловна предложила Хлюстину ехать с нами в Америку. С этого момента он уже не расставался с нами в течение семи лет. Я не могу сравнивать Хлюстина ни с Петипа, ни с Фокиным, да Хлюстин, будучи очень скромным человеком, на это никогда и не претендовал. Но я должен сказать, что Хлюстин, как никто, понимал Анну Павловну, обожал ее и вкладывал всю свою душу в то, что он для нее делал. Сам он в свое время был отличным классическим танцовщиком старого времени и потому

придерживался в каждом балете традиций адажио[20], па д'аксьон[21] и т. д., но он это делал мастерски в том отношении, что умел преподнести Анну Павлову публике так, как публика этого хотела, то есть давал возможность любоваться каждым ее выходом и каждым танцем, соло или с кавалером, отодвигая антураж, чтоб своими движениями он не заслонял ее и не отвлекал внимания публики.

Из поставленных Хлюстиным балетов наибольший успех имели: «Снежинки», «Амарилла», «Фея кукол»[22], «Шопениана», «Дионис» и другие. Среди дивертисментных номеров громадным успехом пользовался «Гавот» и «Танцевальная сюита», которую Анна Павловна потом передала другим артистам, «Сирийский танец», «Вальс-трист», «Танец часов» и другие.

В последние годы ставил для Анны Павловны ее кавалер Лаврентий Новиков, много ставивший раньше в Москве. Из его вещей интересна была «Русская сказка» с декорациями и костюмами Ивана Билибина и с музыкой Николая Черепнина; «Дон Кихот», первый акт которого Новиков восстановил приблизительно так, как он шел на Императорской сцене, а второй акт («Сад Дульсинеи») поставил совершенно по-новому и очень талантливо.

Анна Павлова и Михаил Фокин. Балет «Арлекинада». 1900 г.

Мне приходилось не раз слышать и читать, что Анна Павловна будто бы очень долго работала над своими танцами, бесконечно репетируя их перед зеркалом, и что она даже лебедей завела для того, чтоб изучать их движения, перед тем как танец «Умирающий лебедь» был поставлен для нее. Я должен разрушить

эту легенду. «Умирающий лебедь»[23] был поставлен Фокиным в 1907 или 1908 году, то есть за несколько лет до того, как Анна Павловна приобрела «Айви-хаус» и ее английские поклонники поднесли ей лебедей для маленького озера, которое Анна Павловна расширила для них потом. Танец умирающего лебедя был создан, как многие другие вещи, почти сразу, в момент вдохновения.

В Петербурге устраивался большой благотворительный спектакль, в котором Анна Павловна обещала принять участие. Михаил Фокин, к которому Анна Павловна обратилась с просьбой что-нибудь поставить с ней для этого вечера, предложил ей взять музыку Сен-Санса из «Карнавала животных». Анне Павловне чрезвычайно понравилась эта мысль, и в какой-нибудь час Фокин поставил эту поэму, которая как бы навсегда слилась с Анной Павловной в одно целое, и образ царственной белой птицы сделался ее символом. Сколько раз с тех пор, как Анна Павловна впервые протанцевала своего «Лебедя», танцевали его другие. Во всех театрах и концертных залах на всем земном шаре заставляли умирать бедного лебедя танцовщицы всех национальностей (я видел однажды получерную мулатку в этой роли). Даже любительницы, пользуясь тем, что исполнение его не требует большой техники, брались за него, и мистический образ с трогательной музыкой обыкновенно задабривал публику.

Со сцены «Лебедь» попал и во все танцевальные школы. Каждая ученица, научившаяся ходить на пальцах, танцевала «Лебедя». Покойный Чекетти мне рассказывал, что в Лондоне его как-то пригласили быть почетным гостем и судьей на конкурсном экзамене лучших учениц из разных школ. Всех дебютанток было двадцать восемь, и решено было разделить их на две группы. Когда в первой группе из четырнадцати человек двенадцать протанцевали «Лебедя», Чекетти заявил, что он больше не может и если хотят, чтоб он смотрел вторую группу, то пусть танцуют что-нибудь другое.

В Америке нам часто приходилось видеть объявления разных балетных школ и учителей танцев, заявляющих о том, что в своих школах они преподают классические и современные танцы, а также проходят специальное обучение «Умирающего лебедя» Павловой.

Замечательно то, что смерть Анны Павловны сделала как бы невозможным исполнение этого танца. Почувствовали ли сами исполнительницы недопустимость этого или поняли, что публика примет это за профанацию, но «Лебедь» исчез.

Те свои танцы, которые Анна Павловна создала сама, «Стрекозу», «Калифорнийский мак», «Рондино» и т. д. – Анна

Павловна ставила очень быстро. Услышав на концерте Крейслера его «Прекрасный розмарин», Анна Павловна сразу сочинила танец с движениями стрекозы. Самый танец сложился почти сразу, но так как он весь в быстром темпе, с движениями, трудными для дыхания, то надо было к нему приспособиться. Затем Анна Павловна сама к нему придумала и костюм.

Одним из самых любимых публикой танцев был «Калифорнийский мак». Он был поставлен при следующих обстоятельствах. Мы ехали зимой с севера Америки в Калифорнию и после почти занесенного глубокими снегами перевала через скалистые горы попали в чарующую долину, залитую солнцем и цветами. Выйдя из вагона, Анна Павловна сразу заметила массу желтых цветов, носивших название калифорнийского мака, свойство которого – раскрываться при восходе солнца и закрываться при заходе.

Анна Павловна хотела изобразить этот цветочек в своем танце, воспользовавшись мелодией Чайковского, как нельзя лучше подходившей для этого по своей наивной нежности. Трудно было придумать костюм, дающий впечатление цветка, раскрывающего свои лепестки утром и закрывающегося с последними лучами солнца. Калифорнийцы были очень благодарны Анне Павловне, что она выбрала их скромный мак, так как они считают его своим национальным цветком: его родина – Калифорния. Этот танец имел там особый успех и сопровождался всегда поднесением громадных букетов из этих маков. Когда потом мы были в Вальпараисо, Чили, мы поехали кататься на автомобиле в горы и, к нашему удивлению, увидели массу этих калифорнийских маков, прекрасно себя чувствовавших по крайней мере за шесть тысяч миль от своей родины. Вероятно, все тихоокеанское побережье обеих Америк благоприятно для этих цветов. Чилийцы совсем не знали их и не интересовались этими цветами, но когда Анна Павловна выкопала с корнями несколько растений, привезла их с собой в Сантьяго и посадила в саду у наших друзей, где они прекрасно принялись, все заинтересовались ими и потом нам писали, что «Amapola Pavlova»[24] растет во многих садах.

В Южной Африке, в Кейптауне, среди большой толпы, встречавшей Анну Павловну у парохода, ее приветствовала группа дам, объяснивших, что они – представительницы ассоциации учителей и учительниц танцев. Заинтересовавшись этим, Анна Павловна спросила их:

– Сколько же в Кейптауне имеется таких учителей?

И, к своему удивлению, узнала, что сто восемь. Эта ассоциация устроила в честь Анны Павловны прием, на котором

поднесли ей чудный веер из страусовых перьев. Поблагодарив их, Анна Павловна обещала до своего отъезда протанцевать что-нибудь с этим веером и, воспользовавшись для этого номера прелестной музыкой Бетховена – Крейслера, поставила свой танец «Рондино».

Анне Павловне так были подвластны все элементы танца, как выражения даже самых неуловимых чувств, что ей не нужны были усилия, чтоб придавать им форму. Они выливались свободно и просто – естественное выражение ее замыслов. Я знал и видел много известных танцовщиц, для которых зеркало было необходимо. Они все работали перед ним, проверяя свои позы и движения, и, ставя какой-нибудь танец, все время нуждались в том, чтобы иметь перед глазами результат своих исканий.

Я никогда не видел Анну Павловну работающей перед зеркалом. Танец у нее слагался, я сказал бы, – в душе, и когда она его чувствовала, она, прослушав несколько раз музыку, как бы постепенно сливая ее с возникшим у нее образом, начинала выражать его сначала движениями рук, которые у нее были необыкновенно выразительны, а затем постепенно воплощала его в танец, словно прислушиваясь к тому, что у нее пело в душе.

Другое дело, когда Анна Павловна создавала что-нибудь для себя в антураже с другими исполнителями или ставила что-нибудь для труппы. Это было гораздо сложней. Чтоб распоряжаться массами, надо иметь не только знание, но и большой опыт и систему в работе. Она стремилась передать каждому свое понимание духа вещи, ее настроение и требовала, чтоб артист воспринимал и переживал ее замысел. Она готова была репетировать без конца, не жалея своих сил, лишь бы сделать его понятным и раскрытым для всех.

Глава IV
За границей

Побывав несколько раз за границей, увидев неудовлетворительное положение балетного искусства в таких его центрах, как Париж и Милан, Анна Павловна решила во что бы то ни стало показать русский балет. Первый свой выезд из Петербурга Анна Павловна сделала в Ригу и дала там несколько спектаклей. На следующий год Анна Павловна предприняла уже большую поездку, начав с Гельсингфорса[25] и посетив затем Стокгольм, Копенгаген, Берлин, Дрезден, Лейпциг и Прагу. Привезенная Анной Павловной труппа, хотя и немногочисленная, имела совершенно исключительный успех. Но самые завидные лавры ждали Анну Павловну с ее труппой в Берлине.

Спектакли, начавшиеся с большим успехом, закончились триумфом, и на прощальном спектакле немецкая публика проявила совершенно необычный и несвойственный ей темперамент: чтоб быть ближе к сцене и бросать цветы, она даже сломала барьер.

Успех этой первой большой поездки вызвал такой интерес, что на следующий год Анна Павловна со своей труппой совершила новое турне, на этот раз посетив ряд городов Германии и Вену, а из Вены проехала в Париж, где выступала в «дягилевском сезоне». Блестящая удача в Париже вызвала приглашение в Лондон, где Анну Павловну пожелал видеть король Эдуард VII.

Спектакль с ее участием, данный в честь короля и королевы, и внимание, оказанное королевской четой, высказавшей ей свою полную очарованность, повели к тому, что все импресарио Лондона предложили Анне Павловне контракты.

Одновременно с этим американцы, видевшие Анну Павловну в Париже, пригласили ее приехать на гастроли в крупнейший американский театр – «Метрополитен» в Нью-Йорке. Успех ее первого появления здесь превзошел даже ее европейские победы. После каждого своего выступления за границей Анна Павловна возвращалась в Петербург и выступала опять в Мариинском театре, поддерживая таким образом связь с родной сценой и своими учителями.

Несмотря на постоянную работу и ежедневные правильные экзерсисы, Анна Павловна боялась, что ненормальные условия работы, связанные с постоянными передвижениями, переменами театров, беспрестанным повторением одного и того же

репертуара, слишком легкий успех у публики могут отразиться на ее танцах, в ущерб требованиям и традициям Императорской школы. Поэтому по возвращении из-за границы Анна Павловна с волнением шла первый раз на урок к Соколовой или Чекетти, боясь, не найдут ли они в ее танцах каких-нибудь отступлений от строго классического благородного стиля. Но экзамен неизменно кончался тем, что учителя не только не находили ущерба, но с удивлением замечали, что танцы Анны Павловны стали еще лучше.

Объявление войны застало ее в Берлине. Ей удалось через Бельгию проехать в Англию, где она пробыла короткое время, а затем, собрав труппу, уехала в Соединенные Штаты и все годы войны провела между Северной и Южной Америкой. Почти через пять лет Анна Павловна вернулась в Европу. Первыми городами, где она выступила, были Лиссабон, Мадрид и затем Париж. С сомнениями, с большим волнением появилась она опять перед парижской публикой. Многое изменилось, пришел новый зритель, переродились вкусы, но с радостью Анна Павловна убедилась, что ее искусство встречает тот же прием, что и прежде, и критика все так же единогласно признает, что и в наш век романтизм старого балета не угас и не устарел, не утратил ни своей свежести, ни своего очарования. Один из критиков писал о том, как часто ему приходится слышать все одно и то же признание публики: входя в театр Павловой после ярмарки повседневной жизни, кажется, будто вошел из притона в храм.

Местом своего постоянного пребывания Анна Павловна избрала Лондон, но продолжала свои заграничные турне, захватывавшие все более и более отдаленные страны.

Начиная с лета 1910 года Анна Павлова в течение пяти лет имела сезоны в лондонском «Палас-театре», которые начинались в мае и продолжались от шестнадцати до двадцати недель. Приехав в Лондон в 1910 году, мы остановились в «Гайд-Парк-отеле», ввиду того что своим главным фасадом он выходит в громадный парк того же названия. Но Анна Павлова чувствовала такую потребность иметь летом хотя бы маленький собственный садик, где она могла бы, будучи дома у себя, проводить несколько часов в день на воздухе, что мы уже через неделю переехали в Гольдесгрин, наняв там небольшой дом с садом. На следующий сезон мы сразу уже устроились в Гольдесгрине в другом доме и начали искать что-либо более подходящее. Нам не пришлось искать долго: почти наискосок от дома, где мы жили, продавался и отдавался в аренду дом с большим, очень запущенным садом. Каменный забор и часть стены дома обросли вековым плющом, откуда и название дома – «Айви-хаус» (ivy – плющ).

Главным достоинством дома было то, что он находился в самой высокой части Лондона, и, возвращаясь в жаркие дни из города домой, мы сразу ощущали прохладу и совсем другой воздух. Благодаря его высокому положению с балконов дома открывался вид на многие мили. Участок земли, где стоит дом, расширяется, спускаясь вниз к маленькому озеру. Границей с одной стороны служит улица, а с двух сторон дом примыкает к большому общественному парку, так что из окон дома, обращенных в сторону парка, не видно построек, а лишь массы деревьев.

За последние годы эта часть Лондона застроилась, но лет пятьдесят тому назад владельцам «Айви-хаус» принадлежали огромные земли. Наш знакомый местный старожил нам рассказывал, что в детстве он был слабого здоровья, и доктора нашли, что ему необходимо как можно больше питаться парным молоком; так как его родители были знакомы с владельцами «Айви-хаус», то мальчика поместили к ним, и он несколько раз в день ходил к стаду коров, которое паслось там, где сейчас находится самая торговая часть Гольдесгрина. По рассказам бывших владельцев, в «Айви-хаус» долгое время жил знаменитый художник Джошуа Тернер.

Анна Павлова сразу полюбила «Айви-хаус». Сначала мы его наняли, а затем, прожив одно лето, она решила его купить и начала в нем устраиваться, перевезя из Санкт-Петербурга свою обстановку.

Прожив в «Айви-хаус» сезон 1913–1914 года, мы в начале войны уехали в Америку и вернулись обратно лишь в 1919 году, и с этого времени Анна Павлова каждый год проводила свой короткий отдых в «Айви-хаус», все более и более к нему привязываясь, а особенно к саду. Действительно, «Айви-хаус» имел для нее неоценимые достоинства. Находясь всего в пятнадцати минутах езды от центра Лондона, он, благодаря своему положению, поместительности и большому саду, давал все удобства загородной жизни. По характеру своей постройки «Айви-хаус» был типичным старинным английским домом с большим залом в два света посередине. Этот зал служил для Анны Павловой местом для упражнений, а частью и для репетиций, тем избавляя ее от необходимости ездить для этого куда-либо.

У нас было огромное театральное имущество, и поэтому серьезным вопросом являлось его размещение. Если декорации и бутафорию можно было отдать на склад, то костюмы требовали постоянных поправок и переделок, равно как и парики, которых у нас было громадное количество и которые всегда должны были быть под рукой. Для размещения всего этого мы использовали

великолепнее каменные подвалы.

Анна Павлова больше всего любила цветы, птиц, и сад «Айви-хаус» давал возможность держать лебедей, фламинго, голубей, а большая оранжерея, прилегавшая к дому, была обращена в громадную клетку, где масса маленьких птичек, привезенных из разных стран, прекрасно себя чувствовали. Сад давал немало забот, но зато и массу радостей. Анна Павлова проводила в нем большую часть дня, входя в каждую мелочь. Любимым ее местом была площадка, на которой был устроен маленький бассейн с фонтанчиком. Лежа в гамаке, она любовалась, как прилетавшие птички купались в фонтане. Тут же находилась и палатка, где она любила пить чай со своими гостями.

Давно интересуясь Востоком, Павлова предприняла в 1922 году со своей труппой первую кругосветную поездку. Проехав из Лондона через Канаду, она начала свое турне в Японии и продолжала его по городам Китая, на Маниле, Малайском полуострове, по Индии и Египту.

Анну Павловну несколько раз звали в Австралию, но ее пугало такое далекое путешествие. В 1925 году Анна Павловна, чтоб сделать переезд менее утомительным и более коротким, решила по дороге дать спектакли в Южной Африке. Из Лондона выехали в начале декабря и пробыли в Южной Африке до половины февраля 1926 года, а затем начали турне по Австралии и Новой Зеландии, длившееся почти пять месяцев.

В 1928 году Анна Павловна осуществила свое второе большое восточное турне, начав его с Египта, проехав Индию, Бирму, Сингапур, Яву и Австралию. Эта поездка продолжалась около девяти месяцев.

Балерина Анна Павлова с мужем Виктором по прибытии в Сидней. 1926 г.

Глава V
Труппа

Первый раз у Анны Павловны появилась собственная маленькая труппа во время ее первого ангажемента в «Палас-театре» в Лондоне. Тогда она выступала только в дивертисментных номерах, и ей нужно было заполнить время между ними для переодевания. Анна Павловна привезла с собой из России восемь артистов Императорских театров. Ввиду огромного успеха в следующем сезоне дирекция театра устроила специальные балетные матине, для которых пришлось ставить отрывки из разных балетов. Необходимо было несколько увеличить труппу, сохранив ее затем для турне по Англии и для нового сезона в «Палас-театре». В 1913 году, подписав контракт на турне в Америке, Анна Павловна приняла на себя обязательство привезти свою полную труппу, декорации, костюмы и проч. С этого времени у нее появилась постоянная организация.

Сначала мы приглашали по возможности русских и польских артистов, но так как артисты Императорских театров зимой были заняты, приходилось выбирать из того, что можно было найти. Еще до появления в Лондоне русского балета там были хорошие школы, и лучшие из учениц могли служить отличным материалом для любой труппы. Анна Павловна выбрала несколько способных девочек и начала с ними усердно заниматься. Три из восьми сделали настолько быстрые успехи, что после двух сезонов Анна Павловна приняла двух из них в труппу, а через год и третью. Одна из них вскоре рассталась с театром, выйдя замуж, другая соблазнилась мюзик-холльной карьерой в Америке, и только третья – Мюриэль Стюарт – осталась с Анной Павловной и прослужила у нас десять лет. Она покинула нас, выйдя замуж, и уехала в Америку. Эта артистка была действительно ученицей Анны Павловны, так как прошла весь курс исключительно у нее и никогда не имела никаких других преподавателей. Мюриэль Стюарт была очень красива, обладала изящной внешностью и многое восприняла от Анны Павловны. Ее грация и прекрасная постановка рук и головы всюду привлекали к ней внимание. Только свойственные англичанкам застенчивость и неуверенность в своих силах помешали ей достигнуть серьезных успехов на сцене.

С появлением в Лондоне Анны Павловны, а потом и «Русского балета» Дягилева интерес к танцам чрезвычайно увеличился, и основалось много балетных школ, в том числе и русских. В

скором времени появилось столько хороших и правильно поставленных танцовщиц, что из них можно было набрать целую труппу. По просьбе школ Анна Павловна ежегодно устраивала как бы конкурс, на который присылали лучших учениц. Анна Павловна их экзаменовала и, выбрав наиболее подготовленных и способных, при открытии вакансии брала их в труппу.

Считаю долгом сказать здесь несколько слов об английских танцовщицах, бывших столько лет самыми верными и преданными сотрудницами нашего дела. За годы наших странствий, в течение которых мы несколько раз объехали весь мир, у нас в труппе были артисты и артистки разных национальностей: русские, польки, американки и англичанки.

В России были две великолепно поставленные школы с вековыми традициями, кадром первоклассных учителей. Кроме того, эти школы были связаны с Императорскими театрами, и с первых же лет своего пребывания там дети участвовали в спектаклях и постоянно видели на сцене лучших современных артистов, которых они могли брать себе за образец.

И в Польше была тоже прекрасно поставленная школа при варшавских правительственных театрах. Польские артисты имели возможность пройти серьезную подготовку.

У русских и поляков было одно, притом огромное, преимущество. Кончая школу, они не должны были думать о завтрашнем дне. Сразу, можно сказать автоматически, они переходили на службу в Императорские или правительственные театры, где оставались под наблюдением своих учителей, которые в большинстве случаев сами были артистами, балетмейстерами, заведовавшими балетной труппой, и режиссерами. Отлично зная и понимая свое дело, они следили за развитием молодых артистов, и для усердно работающих и одаренных карьера была обеспечена.

Иное положение было у английских и американских артисток. Частные школы, в которых они учились, давали им более или менее приличную подготовку, выпуская иногда хорошо поставленных танцовщиц. Но им недоставало того, что имела каждая артистка, окончившая русскую или польскую школу, – известного, уже нажитого сценического опыта, уменья гримироваться, носить костюм и т. д. Помимо этих, внешних причин, тут выдвигается еще вопрос о темпераменте двух рас. В славянской душе заложена природная нежность, живет какая-то свежесть, естественность и простота в выражении чувств и настроений. В жизни это не всегда желательно – для сцены совершенно необходимо.

К сожалению, у английских танцовщиц очень часто

замечается отсутствие индивидуальности и естественности в передаче своих чувств на сцене. Анна Павловна часто им об этом говорила, объясняя себе это явление английской системой воспитания, повелевающей быть сдержанным и не проявлять своих чувств.

Анна Павловна часто сердилась и говорила своим танцовщицам:

– Что вы все ходите с поджатыми губами? Плачьте, когда вам хочется плакать, и смейтесь, когда вам хочется смеяться.

Но если сдержанность английских танцовщиц препятствовала им достигнуть тех успехов, которые они заслуживали по своей технике и благородству танцев, то это, к сожалению, вредило больше всего им самим. Зато подкупало в них многое – необыкновенная добросовестность, старательность, сознание долга, их воспитанность и корректность. В этом отношении они были безупречны, и работать с ними, иметь их в труппе было большим не только удобством, но и удовольствием. Анна Павловна это всегда сознавала и глубоко ценила их.

В Англии на карьеру танцовщицы для молодой девушки смотрят вполне благосклонно. Артистическая профессия пользуется там вообще уважением. Родители, даже в семьях очень хорошего общества, обыкновенно не возражают против желания дочери идти на сцену. Совсем иное отношение к мужчине. Желание мальчика сделаться танцовщиком рассматривается как стремление избегнуть серьезной работы. Между тем среди англичан, в особенности за последние годы, стали вырабатываться очень хорошие танцовщики, способные занять ответственное место в любой труппе. Среди этой молодежи есть лица с недюжинными способностями, чутьем и вкусом к балетным постановкам.

В течение всей войны Анна Павловна находилась в переездах между Северной и Южной Америкой. Несколько раз ее приглашали в Европу, но, ввиду опасности подводных лодок, Анна Павловна боялась брать на себя ответственность и везти труппу. Нелегко было при этих затруднениях держать труппу в течение пяти лет, и все-таки мы ее не отпускали ни на один день и вернулись обратно в Лондон лишь по окончании войны.

За эти пять лет постоянной совместной работы труппа сделала такие большие успехи, некоторые из артисток настолько выдвинулись, что Анна Павловна гордилась своим делом и ехала в Лондон, чтоб показать, чего можно достигнуть с английскими танцовщицами. Но здесь ее ждало разочарование. При первом же своем свидании с представителями английской печати Анна Павловна с энтузиазмом начала рассказывать им о том, как она

счастлива, что может показать английской публике своих английских танцовщиц. К ее удивлению, собеседники не проявили особенного энтузиазма. Некоторые из них сказали, что они позволят себе дать ей добрый совет: не слишком подчеркивать, что большинство артисток ее труппы – англичанки, т. к. это только уменьшит интерес к балету.

В Америке существует огромное количество школ. К сожалению, хорошие среди них составляют исключение. Большинство остальных школ не только слабо, но даже опасно для будущности вверяемых им детей. В Америке каждый может назваться профессором каких угодно предметов и рекламировать себя самым бесцеремонным образом. Мне приходилось часто бывать в Нью-Йорке на Бродвее в большом здании, где помещалась контора одного моего знакомого. Это здание было излюбленной резиденцией нескольких десятков профессоров пения, рекламировавших, каждый, придуманную им систему постановки голоса с ручательством за успех. Когда случалось проходить по коридорам этого здания, я слышал такие необычайные звуки и вопли, несшиеся из студий этих профессоров, словно это были кабинеты дантистов. Таких же «профессоров» танцев, преимущественно женского пола, в Америке много тысяч, если не десятки тысяч. Когда и у кого они сами учились, никому не известно. Во время наших многочисленных турне по Америке нам приходилось часто убеждаться в невероятном невежестве этих учителей. Приведу два-три наиболее характерных случая.

Куда бы ни приезжала Анна Павловна, к ней всегда обращалось много людей с просьбой посмотреть их детей и высказать свое мнение об их способностях. Если вопрос шел о детях, которых родители только собирались посвятить танцевальной карьере, Анна Павловна категорически отказывалась, заявляя, что она может что-нибудь сказать лишь после того, как ребенок под руководством учителя проработает два-три года. Только тогда, по степени успеха, можно судить о способностях.

Если же к Анне Павловне приводили девочек, уже учившихся некоторое время, она почти всегда соглашалась их посмотреть, назначая для этого какой-нибудь свободный час, иногда даже ночью после спектакля.

Не раз мне делали упреки за то, что я не отговариваю Анну Павловну от этих экзаменов, которые все равно ни к чему не приводят и только отнимают у нее немногие минуты отдыха. Но Анна Павловна считала это своим долгом и неуклонно его исполняла. Отказываться от этого она не хотела уже потому, что к

ней обращалось много бедных матерей, объяснявших, что их единственная дочь непременно хочет быть танцовщицей и учительница, у которой она берет уроки, находит ее очень талантливой. Ей, матери, очень трудно оплачивать эти уроки, но она готова на всякие жертвы, если из этого действительно что-нибудь может выйти. И вот она обращается к авторитету Анны Павловны, зная, что на ее добрый совет она может с уверенностью положиться.

Вначале Анна Павловна стеснялась в таких случаях говорить правду, тем более что почти всегда девочки приходили со своими учительницами. Но затем, увидев достаточно примеров возмутительной эксплуатации и невежества, Анна Павловна начала говорить правду, и иногда очень резко. Ей приходилось видеть детей семи-восьми лет, навсегда искалеченных, потому что «профессора» начинали учить их ходить на пальцах в возрасте четырех-пяти лет и, не понимая ничего сами, заставляли ребенка делать па, приводившие к непоправимому искривлению колен. Однажды Анна Павловна обещала посмотреть двух-трех девочек, но, почувствовав себя усталой, попросила маэстро Чекетти посмотреть за нее. А так как маэстро не говорил по-английски, то и я пошел с ним на сцену, где нас ждала преподавательница со своими ученицами. Как всегда в таких случаях, девочки были нарядно одеты, с распущенными волосами, с бантами на голове. Начался класс, и сразу обнаружилось невежество учительницы, заставлявшей детей ходить на пальцах, на согнутых коленях, задирать ноги выше головы и т. п.

Когда все это было проделано, она спросила, какого мнения маэстро о детях, и тот, еле сдерживаясь от злости, сказал, что они милы, как все дети.

– А что вы скажете об их учительнице? – с очаровательной улыбкой спросила преподавательница этих кривляний.

– Я бы ее повесил, – последовал ответ маэстро, и, каюсь, я перевел этот ответ.

В другой раз, когда мы находились в Чикаго, швейцар отеля сообщил, что какая-то дама желает видеть Анну Павловну. Мы в это время собирались идти в театр. В вестибюле нас ждала громадного роста женщина лет пятидесяти, которая, подойдя к Анне Павловне, объяснила, что она хотела бы брать у нее уроки танцев. Это было так невероятно, что Анна Павловна в первую минуту даже не нашлась, что ответить, но потом сказала, что она никому уроков не дает. Дама настаивала на своем желании.

– Я предоставляю вам назначить цену.

Когда Анна Павловна уже более резко повторила свой отказ, дама умоляюще начала просить дать ей хотя бы один урок за

какую угодно плату. Тогда я, вмешавшись в разговор и подтвердив, что Анна Павловна никогда и никому не дает уроков, стал объяснять ей, как бессмысленно взять один урок, но дама с досадой ответила:

– Разве вы не понимаете, что мне это важно, чтобы я имела право сказать, что я – ученица Павловой.

Другой случай был такой.

Мы приехали в большой провинциальный город и в отеле нашли приглашение от какой-то школы танцев прийти на урок, который будет устроен в честь Анны Павловны. Фамилия этой учительницы нам ничего не говорила, и Анна Павловна решила не ехать, но попросила меня съездить туда, так как была приглашена вся наша труппа. Приехав в школу, я увидел прекрасный большой зал и много девочек, поджидавших начала класса. Подойдя к учительнице – пожилой даме, – я ей передал сожаление Анны Павловны о том, что она не могла приехать. Поговорив со мной, дама вдруг сказала:

– А вы меня не узнаете? – И она начала мне припоминать, как однажды встретила нас в Европе и просила Анну Павловну порекомендовать для ее дочери-танцовщицы профессора в Петербурге, так как она собиралась туда ехать. Анна Павловна дала ей письмо к Е. П. Соколовой, которая потом рассказала нам, что, действительно, какая-то американка с матерью пришла к ней и училась около месяца.

– Так вот, – продолжала дама, – дочь моя вышла замуж и уехала с мужем, а я решила открыть школу танцев, пользуясь тем, что я видела, как давала уроки госпожа Соколова.

На мой иронический вопрос, как идет дело в ее опытных руках, она с большим апломбом ответила:

– Очень хорошо. Американцы очень ценят настоящую русскую школу.

За последние годы преподавание танцев в Америке значительно изменилось к лучшему. Фокин, Больм, Новиков, Кобелев и ряд других русских учителей, бывших артистов Императорских театров, имеющих большой сценический опыт, открыли свои школы. Кроме того, у них же ежегодно ведутся особые курсы для преподавателей, и, таким образом, сотни учителей приобретают хотя бы элементарное знакомство с системой правильного обучения классическому танцу.

В труппе у нас не раз бывали и американские танцовщицы. Некоторые из них были очень способны и достигали больших успехов. Но у большинства был недостаток: отсутствие терпения и желание как можно скорей достигнуть результата.

Анна Павловна относилась чрезвычайно серьезно к вопросу о

поведении своей труппы. При долгих переездах на пароходах, естественно, заводятся знакомства, устраиваются танцы, игры, и балетные артистки, обладая грацией, а многие и красотой, всегда имеют успех. Легко возникают и сплетни. Анна Павловна поставила за правило, что артисты во время переездов на пароходах и железных дорогах путешествуют не как частные лица, а как труппа Анны Павловой, и поэтому обязаны поддерживать ту репутацию, которой труппа пользовалась повсюду. Кроме того, если молодые девушки могут совершенно безопасно возвращаться вечером после спектакля одни домой в Англии, Франции и Германии, то даже в Европе есть страны, где это далеко не безопасно, а в особенности в Южной Америке. Там все еще привыкли думать, что театральные труппы, приезжающие из Европы, за исключением, может быть, оперных, живут весьма свободно. Надо быть очень осторожным, чтобы не попасть в какую-нибудь историю. Установленный Анной Павловной взгляд разделялся и самими артистками, прекрасно подобранными и дружными между собой, и это привело к тому, что слава о строгости труппы широко распространилась. В южноамериканских газетах при нашем отъезде были помещены рядом две картинки. Первая изображает приезд труппы. Все мужчины веселы и потирают руки, – жены плачут. Вторая картинка – через месяц после приезда труппы: все мужчины грустны, а женщины смеются.

Очень милый эпизод случился в небольшом городе Чили. По приезде труппы на вокзале нас встретил английский священник с женой и, подойдя к Анне Павловне, объяснил, что в этом городе очень мало гостиниц и трудно найти комнаты, а у них есть свободная, и, зная, что наши танцовщицы имеют такую прекрасную репутацию, они приглашают двух девушек гостить у себя на все время нашего пребывания.

Несколько наших английских девочек, будучи католичками, посещали в Буэнос-Айресе собор, где они познакомились с епископом. Из Буэнос-Айреса мы уезжали на английском пароходе. Капитан парохода, типичный старый моряк, рассказал нам, что перед уходом из Буэнос-Айреса он получил от католического епископа письмо, в котором тот просил капитана позаботиться о наших танцовщицах, самым лестным образом отзываясь о них. Капитан, смеясь, добавил, что это, вероятно, первый случай, когда епископ поручал морскому капитану заботу о балетных танцовщицах.

«Артист должен знать все о любви и научиться жить без нее». (*Анна Павловна)*

Везде, куда бы мы ни приезжали, английские и американские

консулы устраивали у себя приемы в честь нашей труппы.

Возвращаясь из Южной Америки в Европу, мы попали в Панаму в день объявления перемирия. Мы должны были провести в Панаме три недели, пока нам не удалось выбраться оттуда на французском грузовом пароходе с селитрой. Во время нашего пребывания в Панаме пришел огромный океанский пароход, везший из Англии австралийских офицеров к себе на родину. По этому случаю был устроен бал, и на нем наиболее интересными дамами были наши артистки. По окончании бала старшие офицеры подошли к Анне Павловне, чтоб выразить ей свое удовольствие по поводу того, что им пришлось на этом балу увидеть опять настоящих английских леди, так как в Англии за годы войны произошли такие перемены в манерах, что этот тип уже исчез. Это было совершенно справедливо. Наши танцовщицы уехали из Англии в 1914 году и сохранили прежние манеры.

Перед нашим отъездом на Дальний Восток одна из артисток заболела, и надо было ее заменить. Одна из школ прислала нам очаровательную и очень способную девочку, но настолько юную, что я спросил ее, сколько ей лет. Она ответила, что пятнадцать. Тогда я заявил ее матери, что, к сожалению, мы не можем взять с собой в такой далекий путь молоденькую девушку, и выразил удивление, как это мать может отпустить своего ребенка в кругосветное путешествие с незнакомыми ей людьми. И на это мать убежденно ответила, что, отпуская свою дочь с Павловой, она знает, что девочка будет в надежных руках. Артистки сами дорожили этим уважением и вниманием и со своей стороны поддерживали эту завидную репутацию.

Единственный случай, когда Анне Павловне пришлось выступить на защиту достоинства своей труппы, произошел в городе Гуаякиле (Республика Эквадор). Нужно объяснить, что по дороге в Перу и Чили мы должны были дать несколько спектаклей в столице этой республики Кито, но по приезде в город Гуаякиль, откуда мы должны были ехать по железной дороге в Кито, лежащий высоко в горах, мы узнали, что произошел серьезный обвал и железнодорожное сообщение прервано на две-три недели, а может быть, и дольше. Антрепренер Гуаякиля предложил нам дать несколько спектаклей. Ехать дальше было бесполезно: театры в Лиме и Вальпараисо были заняты, и перенести наши гастроли было нельзя. Пришлось остаться в Гуаякиле, не зная, что это за место. Лишь на второй или третий день, познакомившись с местными консулами, мы узнали, что в смысле санитарных условий этот город пользуется сквернейшей репутацией не только в обеих Америках, а, может быть, и во всем мире. Вследствие постоянных

разливов громадной реки, протекающей около него, вся местность окружена болотами, и здесь не переводятся малярия, желтая лихорадка и бубонная чума.

Проживающие там европейцы выражали удивление по поводу нашей смелости и рассказывали, что немногие труппы, посетившие этот город, обыкновенно оставляли на кладбище несколько человек.

Можно себе представить настроение Анны Павловны. Каждое утро мы со страхом опрашивали труппу – все ли здоровы, но, слава Богу, за десять дней, которые мы там провели, никто не заболел. День, когда мы опять сели на английский пароход, был радостным событием.

Республика Эквадор, занимающая громадное пространство, в силу особых политических причин в смысле культуры и развития считается очень отсталой, и население ее отличается исключительной религиозностью. Оказалось, в большом соборе, находившемся в центре города, всегда шла служба, и он постоянно был наполнен молящимися. Все женщины ходят в черных платьях с длинными шлейфами. Головы обвязаны черными платками. Получается такое впечатление, будто все они – монахини. Улицы были в невозможном состоянии. С одной стороны – страшная пыль, а среди улиц лужи воды, покрытой плесенью.

Вся наша труппа разместилась в американском отеле, построенном на гигиенических началах, с сетками в окнах и т. п. А мы жили в старом отеле, имевшем репутацию лучшего. Вечерами, когда все насекомые вылезали из бесчисленных щелей, огромные комнаты наводили страх. Перед тем как ложиться спать, мы долго осматривали кровати и простыни, чтоб удостовериться – не залезло ли туда какое-нибудь опасное насекомое, и подтыкали со всех сторон пологи, ограждая себя от такого визита.

Насколько местные жители ко всему привыкают, иллюстрирует следующий факт. Как-то во время обеда я отмахивался от летавшего около меня москита, как известно, носителя заразы желтой лихорадки и малярии. Хозяин отеля, присутствовавший при этом, внимательно посмотрел на летавшего москита и сказал мне:

– Этот не опасен: видите, у него хвост прямой. Опасен тот, у кого хвост книзу.

Партнер Анны Павловны, живший с нами в том же отеле, уверял, что, придя раз вечером в свою ванную комнату, увидел несколько скорпионов, пришедших пить воду. И так как они не выражали никакого желания уступить ему место, он должен был

выстрелами из револьвера обратить их в бегство.

И вот в этот самый Гуаякиль в одно прекрасное утро приехала Анна Павловна со своей труппой. На следующий день в местной газете появилась статья, извещавшая об этом событии и прибавившая, что каковы будут спектакли – судить нельзя, но труппа на первый взгляд произвела впечатление малоприличное. Анна Павловна расстроилась и просила меня поехать в редакцию для объяснений. Взяв с собой нашего менеджера – испанца, мы отправились туда и были приняты редактором, который объяснил, что его газета, главная в Гуаякиле, католического направления и считает долгом стоять на страже общественной морали. Поэтому она не могла отнестись иначе. Когда я просил его объяснить, что именно произвело такое невыгодное впечатление, он с негодованием мне ответил:

– Помилуйте, все ваши артистки были в коротких платьях, с открытыми шеями и голыми руками, а мужчины без шляп.

Мы всячески старались объяснить, что современная мода всюду ввела короткие платья, а мой менеджер-испанец уверял его, что даже испанская королева носит юбки выше колен. Но редактор не хотел сдаваться.

На мои указания, что под экватором естественно ходить по-летнему, с открытыми шеей и руками, он сказал:

– Вы видели, как у нас ходят все уважающие себя женщины?

Но после первого же спектакля этот редактор стал самым горячим поклонником Анны Павловны и нашего балета и писал восторженные рецензии, закончив последнюю из них выражением сожаления, что его соотечественники не доросли еще до понимания такой красоты.

Немало возникло у нас всяких затруднений с того момента, когда некоторые из южноамериканских республик приняли участие в войне. Еще более усилились паспортные строгости, а так как среди нашей труппы были лица, не особенно уверенные в исправности своих документов, то пришлось их оставить в одной из нейтральных республик. В нашей труппе был артист, женившийся на нашей же танцовщице-американке. Приехав в Бразилию, мы узнали, что и эта республика тоже вступила в войну и все приезжающие иностранцы подвергаются строгому контролю. При проверке наших паспортов бразильские чиновники убедились, что один из наших артистов – чех, стало быть в войне с Бразилией, и потому они должны его интернировать. Мы горячо протестовали; он подробно объяснял, что уже пятнадцать лет как уехал со своей родины, и чехов нельзя рассматривать как врагов, так как они сформировали свои легионы и принимают участие в войне против немцев, – все было

напрасно. Продолжать турне с нами ему не разрешили. Тогда его жена решила уехать в Нью-Йорк к своим родителям, у которых находился ее ребенок. К своему ужасу, она узнала от американского консула, что, выйдя замуж за чеха, она сделалась австриячкой и не может быть впущена в Америку. Не помогли ни ее мольбы, ни уверения, что она никогда не была в Чехии, вышла замуж в Америке, что родители ее – коренные американцы и она сама, так же как и ее ребенок, родилась в Нью-Йорке. Когда война кончилась, этот чех вернулся к нам в труппу, и тут произошла метаморфоза: он сделался полноправным гражданином Чешской Республики, и ему всюду был открыт путь, а Анна Павловна и мы все, русские, за это время стали подозрительным и нежелательным элементом, и разрешения на въезд в разные страны были сопряжены с утомительными ходатайствами и бесчисленными формальностями. У нас, благодаря имени Анны Павловны, все обходилось, впрочем, благополучно, но сколько мы видели за это время русских людей, которые встречали непреодолимые затруднения в своих передвижениях…

Бесконечно требовательная к себе, работая больше всех, неся на себе всю ответственность не только за художественный, но и за материальный успех дела, вполне естественно, Анна Павловна была требовательна к артистам. Любя свое искусство, целиком ему отдаваясь, глубоко, как святыню, ценя его, Анна Павловна не допускала даже тени малейшего неуважения к нему или небрежности в деле, нарушавшей стройность и цельность исполнения. Усталая, расстроенная плохой сценой и плохим оркестром, Анна Павловна, увидев нарушение установленного порядка или невнимание на сцене, могла обрушиться на виновного с резким замечанием, но хорошо ее знавшие артисты никогда не обижались: по существу своих замечаний Анна Павловна была всегда права, а форма объяснялась нервным напряжением спектакля. Обыкновенно по окончании спектакля провинившаяся шла к Анне Павловне в уборную, где происходило объяснение, часто сопровождавшееся слезами обеих сторон, и мир восстанавливался.

Требуя чего-нибудь от труппы, Анна Павловна всегда старательно объясняла, чего она хочет. Упорно, как заповедь, она советовала артистам раньше исполнить задание мысленно и уже потом ногами, и сердилась, если артисты механически заучивали движения, не уловив его сознанием.

Ее неограниченный авторитет и знание давали ей право требовать то, в необходимости и правильности чего она была убеждена. Она никогда не капризничала, а если и делала замечание, иной раз резкое, то потому, что чувствовала свою

полную правоту. И, понимая это, ценя ее искренность и прямоту, на нее нельзя было обижаться, в особенности зная ее отходчивость: через несколько минут она забывала о сказанном и говорила с виновником инцидента самым ласковым образом.

Большим достоинством Анны Павловны было то, что она не имела любимцев и ко всем относилась одинаково. Она выдвигала тех, кто работал и проявлял индивидуальность, и мало ценила тех, кто мог показать себя исключительно с технической стороны.

Никакие протекции или просьбы за кого-нибудь для нее не имели значения. Это свойство характера Анны Павловны, в связи с ее огромным талантом, делавшим ее недосягаемой в глазах окружавших артистов, вызывало к Анне Павловне любовь, переходившую у многих в обожание.

Это понятно и потому, что Анна Павловна была удивительно добра и чутка. Ее простота, открытая душа, искренняя отзывчивость давали свободный доступ к ней каждому члену труппы в любое время, и Анна Павловна всем сердцем откликалась на всякие домашние горести артистов, никогда не отказывая в помощи или поддержке.

Конечно, все заболевшие пользовались бесплатным лечением, сохраняя свое жалованье, хотя бы болели месяцами.

Здесь я должен коснуться одного вопроса, о котором не упомянул бы: сделать это меня заставляет автор книги «Гений танца» Уолфорд Хайдн. В этой книге господин Хайдн говорит, что Анна Павловна «далеко не щедро» оплачивала своих артистов.

Скупость – черта несимпатичная, но во сколько раз это хуже, если речь идет о скупости Анны Павловны по отношению к труппе. Невольно должна возникнуть мысль, как это Павлова, идол всего мира, создавшая самые трогательные, поэтические образы, вызывавшие у людей невольные слезы, ставшая идеалом целого поколения молодых артистов, – эта Павлова страдала такой унизительной слабостью, как скупость?

Ведь автор книги заявляет, что он двадцать лет был «тесно связан»… Правда, это не соответствует действительности, так как Хайдн служил лишь пианистом для репетиций, и то с многолетними промежутками, а затем бывал лишь случайным дирижером в течение короткого турне по Англии и на Дальнем Востоке до приезда главного дирижера господина Курца. Но такая фраза о «двадцатилетней» работе у Павловой и с Павловой может поселить веру в душе читателя этой книги. Между тем она вся неверна. Положительно недоумеваешь, по каким соображениям автору понадобилось бросить тень на великую артистку. Муж нашей же танцовщицы, автор отлично знал, какие оклады получает труппа.

Было бы гораздо добросовестней, а главное, убедительней, если б, говоря о скупости Анны Павловны по отношению к артистам, автор указал, в подтверждение своего обвинения, точный размер получаемого ими жалованья. Тогда каждый мог бы решить – прав ли автор или нет.

Так как этого не сделал он, вынужден сделать я. Минимальное жалованье артистов в труппе Анны Павловны было десять фунтов в неделю, и оно постоянно увеличивалось, доходя для главных артистов до тридцати фунтов и выше. Автору должно быть хорошо известно, что в Англии кордебалетные танцовщицы получают три с половиной, четыре, редко пять и никогда больше пяти фунтов в неделю, и то при условии, если они танцуют два раза в день. Везде в Европе они получают еще значительно меньше и лишь в Америке больше.

На каком же основании автор бросает Анне Павловне упрек в скупости?

Я получил несколько писем от наших, даже давно ушедших из труппы артистов, которые меня спрашивают, в чем тут дело, так как всем известно, что Анна Павловна платила больше всех. Как же назвать утверждения автора, которому в данном случае меньше всего дорога правда?

Свое мнение о скупости он доказывает, между прочим, указанием на то, что Анна Павловна возила труппу во втором классе вместо первого.

Несмотря на свой большой опыт и знание театрального дела, я никогда еще не слышал, чтоб какая бы то ни было труппа путешествовала в первом классе, а в Англии, как известно, все труппы ездят в третьем.

Это заявление автора можно приписать только его наивности и совершенному незнанию дела.

Автор книги затем утверждает, что лишь те, кто оставлял Анну Павловну, преуспели в своей карьере. Однако автор не называет ни одного имени из этих преуспевших, – и не удивительно: таких, к сожалению, никогда не было.

Если наши артисты получали хорошие предложения, то мы не только им в этом не мешали, но, наоборот, всячески содействовали, выдавая им аттестаты и рекомендации.

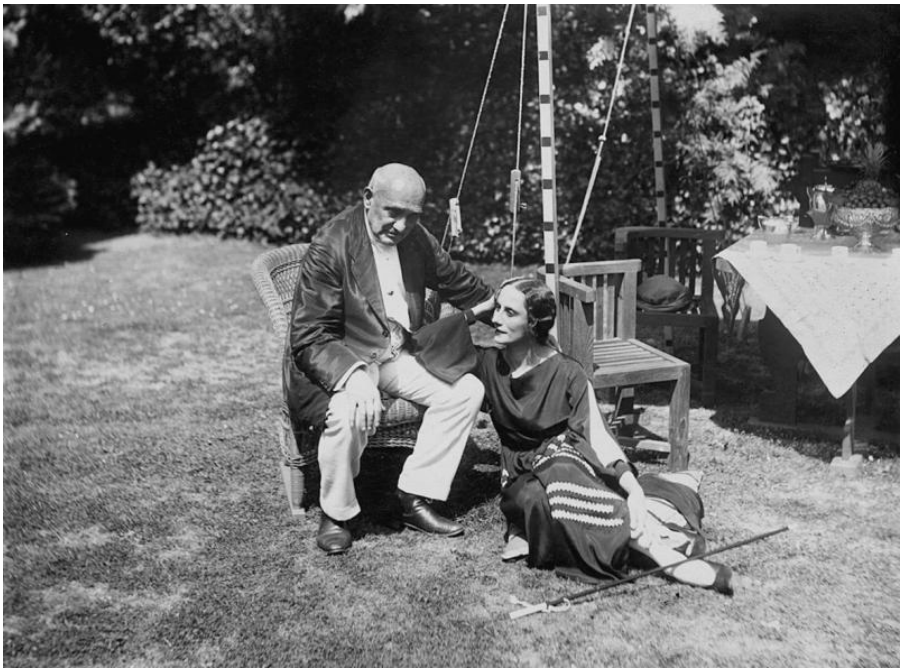
Не лишним будет здесь сказать, что уже много лет тому назад я ввел систему, которую одобрила потом и Анна Павловна: у нас в труппе не было контрактов с артистами. Я находил это просто бесполезным, потому что Анна Павловна в силу своих принципов не могла бы нарушить контракта, а если его нарушали артисты и уходили от нас, то препятствовать этому или судиться с ними мы все равно не стали бы. И я был прав: никто из артистов от нас не

уходил, если это не вызывалось обстоятельствами его личной жизни, а некоторые служили по десяти и более лет.

Но каждый, желавший уйти, мог это сделать в любой момент. Как я уже сказал, уходившим от нас, к сожалению, не удавалось делать карьеры. Может быть, потому, что у них не было достаточно данных, чтоб стать выдающимися классическими танцовщицами, но, возможно, не хватало и самоуверенности, чтоб пробить себе дорогу в мюзик-холле. Но даже те, кто уходил от нас, обыкновенно через несколько месяцев или через год просились обратно, и хотя Анна Павловна в принципе была против этого, но в конце концов соглашалась. И вот эти-то вернувшиеся особенно ценили потом условия службы у Анны Павловны и были самыми преданными членами труппы.

Полную несостоятельность господина Хайдна ярче всего доказывает хотя бы тот факт, что две главные танцовщицы, служившие в труппе Анны Павловны, Хильда Бутцова и Руфь Френч не могли получить в Англии никаких ангажементов. Бутцова поступила к нам шестнадцати лет сначала кордебалетной танцовщицей, затем стала солисткой и, наконец, танцевала балеты. Очень способная, с хорошей техникой, она обладала известным шармом и хорошо справлялась с такими балетами, как «Коппелия», «Флейта»[26] и многими номерами дивертисмента. Выйдя замуж и оставив труппу, Бутцова уехала в Америку и, вернувшись оттуда через год, пыталась устроиться в Англии, но безуспешно. Пришлось уехать обратно.

Другая – Руфь Френч, несомненно, лучшая английская танцовщица наших дней. Хорошо сложенная, имеющая от природы сценические данные, она, под руководством своего учителя Морозова, быстро достигла прекрасных результатов. Продолжая усердно работать, Руфь Френч стала очень сильной технической танцовщицей, сохранив благородство стиля и строгую классичность. Анна Павловна не могла понять, как эта танцовщица, имеющая все права занять первое место в любой балетной труппе, не находит применения своим силам в Англии.



Анна Павлова и Энрико Чекетти в имении балерины Ivy House в Великобритании

Руфь Френч прослужила у нас два сезона, танцуя ряд ответственных балетов – «Видение», «Роман Мумии» и т. п., к полному удовлетворению Анны Павловны. Сейчас ей всего двадцать семь лет, и, за неимением соответствующих ангажементов, она открыла в Лондоне свою школу. К чести Руфи Френч нужно сказать, что она относится с большим уважением к своему искусству и решительно отказывалась от работы, если считала ее несовместимой с достоинством классического танца.

Насколько все служившие в нашей труппе сохранили добрую память об Анне Павловне и чувство беспредельного уважения, любви и преданности к ней, видно из писем, которые Анна Павловна постоянно получала от артистов, ушедших от нее даже много лет тому назад, вышедших замуж, ставших матерями или открывших собственные школы.

Сообщая о том или другом событии в своих семьях или о ходе дела в своих школах, они неизменно говорили, что как бы хорошо их жизнь ни сложилась, все-таки самым счастливым временем были годы, проведенные с Анной Павловной, и только теперь они понимают, чем обязаны Анне Павловне за внедренные в них сознание долга, уважение и любовь к искусству.

И что же хочет сказать автор, утверждая, что артисты Анны Павловны не делали у нее карьеры и делали ее только после

ухода из нашей труппы? Может быть, Анна Павловна затирала артистов и не давала им проявить свой талант? Автор не знает, сколько раз Анна Павловна настаивала на том, чтобы давать артистам больше и чаще выступать, танцевать целые балеты, даже устраивать отдельные спектакли без ее собственного участия. Анна Павловна наивно верила в то, что публика интересуется молодыми артистами, будет приходить смотреть их танцы и поддерживать их начинания. Конечно, я горячо доказывал ей невозможность таких опытов, но Анна Павловна мне не верила, продолжала настаивать, и только категорические протесты со стороны импресарио и театральной администрации заставили Анну Павловну отказаться от этого.

Но неужели же можно серьезно заподозрить Анну Павловну в зависти или ревности к успеху кого-нибудь из молодых артистов? Дело в том, что публика хотела видеть Анну Павловну, только ее. Правда, понимая, что Анна Павловна не может танцевать целый вечер, публика смотрела и первое отделение спектакля без Анны Павловны, но опять– таки потому, что ожидала ее появления во втором. Если бы объявить, что Анна Павловна не будет танцевать совсем, – едва ли одна четвертая часть публики пришла бы смотреть артистов, заменяющих ее.

Я должен сказать, что за последние годы интерес к балету значительно упал, и только имя Анны Павловны держало его на подобающей высоте: там, где она долго не показывалась, влечение к балету уменьшалось, уменьшался и прилив учениц в школы.

Сколько писем благодарности получила Анна Павловна от разных школ и учительниц, писавших: «Мадам, вы не знаете, как мы вам обязаны. Ваш приезд оживил интерес к танцам, и наши школы, совсем было захиревшие, опять ожили. Ваше искусство показывает, какой высоты можно достигнуть в нем, и это притягивает учениц, а родители, раньше не верившие в балет как в возможную карьеру для своих детей, теперь охотно это признают».

Между прочим, одной из причин, побудивших Анну Павловну согласиться на новое американское турне, которое должно было начаться в октябре 1931 года, были десятки писем, полученных ею из разных мест Америки и звавших ее приехать спасти положение балета. Престиж Анны Павловны в Америке был необычаен. Она первая показала там, что такое танец, и навсегда осталась для американцев «несравненной Павловой». Во многих газетах, в спичах, произносимых в ее честь, американцы говорили, что они видят в ней не знаменитую иностранную артистку, а свое национальное достояние.

Приезд Анны Павловны там был важен и нужен потому, что без нее постепенно ослабевал интерес вообще к театральному балетному искусству.

Американцы любят всякие новинки и бросаются на них, как на новые игрушки. Прилетевшая мода на «тапдансинг» (выколачивание такта пятками на манер негритянских танцев) и тому подобные увлечения целиком захватывали американскую публику, которая в данный момент – конечно, на короткое время, бросалась и на этот новый жанр. Все хотят учиться «тап-дансинг», значит, все школы, если собираются существовать, должны ввести его в преподавание. Горе тем учителям, которые во имя искусства откажутся учить. Такие школы должны будут закрыться, так как все равно классическому танцу перестали учиться до нового поворота вкусов и перемены поветрий.

В прошлом году в Америке явилась Вигман со своей школой, и американцы бросились на эту новинку.

Приезд всеми обожаемой Анны Павловны как-то все расставил по местам. Переполненные театры, громадный успех, восторженные отзывы прессы заставляли умолкнуть всех, кто решился бы поднять голос против балета. Танцы Анны Павловны, сами собой, вселяли веру в искусство, и опять школы наполнялись теми, кто хотел серьезно учиться, – «тап» и прочие новшества сдавались в архив – правда, до появления какой-нибудь очередной новинки.

Анне Павловне часто ставили вопрос: зачем она держит труппу, стоящую огромных денег, требующую больших затрат, зачем ассигнует так много на постановки и на содержание штата служащих, – ведь все это связывает Анну Павловну в ее свободе: имея труппу, она не может располагать своим временем как хотела бы, должна постоянно думать о том, чтоб артисты и служащие не оставались без работы.

Еще раньше поднимали этот вопрос перед Анной Павловной антрепренеры, уговаривавшие Анну Павловну расстаться с труппой и ее громадным багажом, обещавшие платить Анне Павловне те же деньги, что они платят ей теперь за всю труппу и служащих, и выходило, что таким образом Анна Павловна будет зарабатывать гораздо больше. Это было бы выгодней и антрепренерам, потому что они сэкономили бы на стоимости перевозки труппы и багажа.

В этом было много соблазнительного в том отношении, что избавляло от массы хлопот, связанных с собственной большой и сложной организацией. Каждый год надо было заказывать новые декорации и костюмы, затрачивая на это большие средства, находить музыку, ставить балеты, не зная, удадутся ли они,

притом заранее предвидя, что часть публики и прессы будут все равно находить это отставшим и не отвечающим тому, что привыкли видеть за последнее время.

Избавиться от всего этого, стать свободной от всяких обязательств и забот, связанных с существованием труппы, повторяю, было соблазнительно, но Анна Павловна не могла решиться на это по двум причинам.

Во-первых, не имея своей труппы, Анна Павловна не могла бы давать своих балетов и появляться перед публикой в своих любимых ролях: «Жизель», «Шопениана» или «Листья». Тогда пришлось бы ограничиться лишь концертными программами, составленными из дивертисментных номеров, или выступать в существующих балетах «Гранд Опера», «Метрополитен» в Нью-Йорке и в театрах, имевших свой репертуар, в большинстве случаев не подходящий для Анны Павловны. Во-вторых, основав свое дело, образовав постоянный кадр артистов и служащих, Анна Павловна уже не могла расстаться со своими сотрудниками, столько лет преданно с нею работавшими.

С наступлением кризиса последних лет, когда театральное дело значительно упало, расстаться с труппой было бы логично. Вообще следовало прервать наши турне, по крайней мере, на год, или, оставив при себе своего кавалера и двух-трех главных артистов, давать с ними иногда вечера. Но опять вставал тот же вопрос: как можно в это тяжелое время распустить труппу, зная, что для ее членов нет почти никаких шансов найти работу?

И вот по этим соображениям мы продолжали наши турне, и Анна Павловна танцевала по пять-шесть раз в неделю, часто в очень тяжелых условиях, только для того, чтоб артисты и служащие получали свое жалованье. Сама Анна Павловна ничего не зарабатывала, и я был рад, если мог свести концы с концами.

Кончая эту главу, я считаю долгом сказать о малоизвестном факте: за все годы своей деятельности Анна Павловна никогда не имела никаких субсидий. Никогда она не обращалась к меценатам и вела свое дело всецело на свои средства и за свой риск.

Несколько раз ей предлагали финансировать дело, устроив корпорацию или синдикат ее имени, вложить крупный капитал. С деловой точки зрения я советовал Анне Павловне принять такие предложения, снимавшие с нее риск и дававшие более широкие средства на новые постановки. Но каждый раз Анна Павловна решительно отклоняла такие предложения.

– Как я могу согласиться, – говорила она, – чтоб люди рисковали своими деньгами, вкладывая их в то дело, которое зависит от моего успеха и удачи моих постановок? Сознание

ответственности, взятой на себя, будет меня всегда мучить, и при неудаче я буду чувствовать себя несчастной, как не оправдавшая доверия.

Глава VI
Танцовщики и дирижеры

Первым кавалером, с которым Анне Павловне пришлось танцевать, был Михаил Фокин в балете «Арлекинада». Анна Павловна много с ним танцевала и впоследствии, сделавшись уже балериной. Он исполнял с ней главную роль в большом балете «Пахита», и Анна Павловна танцевала с ним почти во всех его балетах: «Павильон Армиды», «Египетские ночи», «Сильфиды».

Фокин был превосходным танцовщиком, очень элегантным и сильным. К сожалению, балетмейстерская деятельность лишила его возможности продолжать работу над своими танцами.

Я находил Фокина идеальным кавалером для Анны Павловны и по росту, и по фигуре; и, несомненно, в его балетах никогда не было лучших исполнителей, чем Анна Павловна с ним самим, что и вполне понятно: для всех своих первых вещей Фокин отдавал Анне Павловне главные роли, разрабатывая с ней все детали и делясь с ней своими мыслями и желаниями. С Фокиным Анна Павловна любила работать и, как я уже говорил, усердно и самоотверженно служила материалом для его постановок, – и когда они вместе исполняли главные роли в этих балетах – ансамбль был идеальный. Я находил, например, что знаменитый вальс в «Сильфидах» в исполнении Анны Павловны с Фокиным давал большее впечатление, чем даже с Нижинским.

Танцевала Анна Павловна много со своим бывшим учителем Павлом Гердтом. Несмотря на то что ему было в это время уже около шестидесяти лет, на сцене он производил впечатление молодого красавца – так он был элегантен. В первом балете, который Анна Павловна исполняла с ним, – «Пробуждение Флоры» – она была Флорой, а он Фебом. Затем Анна Павловна танцевала с ним большой и ответственный балет «Баядерка», где было много чисто классических танцев и поддержки. После «Баядерки» Анна Павловна исполняла с ним «Пахиту», «Корсара» и огромный балет «Дочь фараона», где Гердт не только поддерживал Анну Павловну, но и танцевал с ней.

Затем, когда Гердт перестал танцевать, ограничиваясь лишь мимическими ролями, кавалером Анны Павловны в «Пахите» и «Баядерке» сделался молодой и талантливый Самуил Андриянов. С известным артистом петербургского балета Николаем Легатом – потом балетмейстером – Анна Павловна танцевала «Жизель». Николай Легат и его брат, Сергей Легат, были любимыми учениками знаменитого артиста и хореографа Христиана

Иогансона. Оба они были превосходными танцовщиками, строго классического стиля, и прекрасными кавалерами.

В первые поездки за границу у Анны Павловны кавалером был Адольф Больм, тоже артист Петербургского Императорского балета, – он же был и организатором этого турне. Адольф Больм – отличный танцовщик. Попав потом в труппу Дягилева в Америку, он там остался и много работал, выступал сам, потом стал балетмейстером в «Метрополитен» (Нью-Йорк) и, наконец, в чикагской «Опере». Он открыл и свою собственную школу. Относясь с большой любовью и интересом к своему искусству, Адольф Больм всегда старался найти что-нибудь новое во всех странах, где ему приходилось бывать, усердно посещая музеи, а будучи к тому же музыкантом, дал несколько интересных постановок.

Во вторую свою поездку за границу у Анны Павловны было два кавалера: Легат и Больм. Закончив это турне в Вене, Анна Павловна сейчас же выехала в Париж, чтоб принять участие в «Сезоне Дягилева». Там Анне Павловне пришлось танцевать с Нижинским, с Фокиным и Козловым. Случилось так, что Анна Павловна должна была выступить в «Гранд Опера» на одном благотворительном спектакле с Нижинским. Накануне спектакля он заболел, и Анне Павловне экспромтом пришлось танцевать с Мордкиным. Он очень понравился Анне Павловне как кавалер, и она его пригласила поехать с ней в Лондон, где должна была выступать перед королем Эдуардом VII. По желанию Анны Павловны с Мордкиным был заключен контракт и для «Палас-театра».

Свою первую поездку в Америку, где Анна Павловна должна была выступать в течение месяца в «Метрополитен», она также сделала с Мордкиным, как и свое большое турне по Северной Америке. Михаил Мордкин окончил балетную школу Московского Императорского театра, остался служить на сцене Большого театра и скоро занял там выдающееся положение как один из первых танцовщиков. Танцы Мордкина не отличались виртуозностью, но он умел их хорошо передать, у него была прекрасная, мужественная, сильная фигура, выразительное лицо, он талантливо играл и мимировал.

Анна Павловна со своей тонкой и хрупкой фигурой и Мордкин – совершенный контраст – очень хорошо подходили друг другу, и ряд танцев в их исполнении запечатлелся навсегда. В Америке, когда впервые увидели Анну Павловну с Мордкиным, находили это сочетание идеальным, и новым партнерам Анны Павловны, заменившим Мордкина, было трудно заставить его забыть.

Следующим партнером был Лаврентий Новиков, с которым Анна Павловна познакомилась во время его пребывания в Лондоне на сцене театра «Альгамбра», где он танцевал с Гельцер, Тихомировым и большим ансамблем русских артистов.

Новиков, как и Мордкин, – ученик Василия Тихомирова, окончил Московскую балетную школу и, очень быстро выдвинувшись, стал рано занимать ответственные места, танцуя первые роли с балеринами. Новиков принадлежит к строго классическим танцовщикам, с прекрасной техникой и большим прыжком. Пригласив Новикова на последнюю неделю своего ангажемента в «Палас-театр», Анна Павловна убедилась, что он прекрасно поддерживает, и предложила ему ехать с ней в предстоявшее турне по Америке.

Новиков танцевал с Анной Павловной подряд три сезона, уехал затем в Москву, где и оставался все время войны. За эти три года Новиков вошел в репертуар и выступал с Анной Павловной в балетах «Жизель», «Прелюды», «Шопениана», «Фея кукол» и ряде дивертисментных номеров.

Летом 1914 года танцевал с Анной Павловной Василий Тихомиров, замечательный артист и учитель. Все лучшие московские танцовщики – его ученики: Мордкин, Волинин, Новиков, Жуков, Свобода и многие другие. Несмотря на свой большой рост и очень крупное сложение, Тихомиров отличался замечательной легкостью; его танцы в смысле правильности, точности и законченности могут считаться образцом классической школы.

Летом 1914 года, перед началом войны, Анна Павловна пригласила к себе кавалером Александра Волинина, который был ее партнером в течение последующих семи лет. Я считаю, что Волинин как танцовщик может считаться лучшим после Нижинского, так как он обладает всеми необходимыми качествами: идеально сложен, его тонкая, сухая фигура не обнаруживает мускулатуры, и только в тот момент, когда без всякого усилия он подымает балерину, можно судить о его силе. Техника его безупречна, он очень легок и может прекрасно прыгать. По природным данным и по тем результатам, которых он достиг, можно с уверенностью сказать, что он пошел бы еще дальше, если бы работал с таким же усердием, как многие другие артисты.

Анна Павловна очень любила Волинина как танцовщика, очень добросовестного в работе, и как милого и симпатичного человека. Отличный товарищ, добрый и отзывчивый человек, Волинин был общим любимцем труппы.

Александр Емельянович Волинин (1882–1955) – артист балета и известный балетмейстер, воспитавший многих прославленных балетных артистов

После 1922 года, в течение пяти лет, кавалером Анны Павловны был опять Новиков, а одно турне по Америке Анна

Павловна делала, имея одновременно двух кавалеров – Волинина и Новикова.

Александр Волинин, закончив свою артистическую карьеру, открыл школу в Париже, а Лаврентий Новиков был приглашен балетмейстером и директором школы в Чикаго.

Последним кавалером Анны Павловны был Петр Владимиров.

Курьезно то, что Анна Павловна, сама ученица Петербургского Театрального училища, на протяжении всей своей сценической жизни за границей имела московских танцовщиков, и лишь Владимиров был из той же школы и с той же сцены, что и сама Анна Павловна.

Анне Павловне сравнительно недолго пришлось танцевать и с Нижинским, – преимущественно в «Сильфидах» и в «Жизели». Конечно, Анна Павловна высоко ценила Нижинского и любила танцевать с ним «Сильфиды», но в «Жизели» его игра не удовлетворяла ее, что и не удивительно, так как мимика и игра никогда не были его сферой.

Я не могу не упомянуть еще об одном сотруднике Анны Павловны, который прослужил в ее труппе целых одиннадцать лет. Это – Михаил Пиановский. Воспитанник Варшавской балетной школы, он по окончании ее остался на сцене правительственных театров, а затем поступил в труппу Дягилева, где провел несколько лет. Расставшись с Дягилевым, он был приглашен балетмейстером в Южную Америку, там встретился с нами и поступил в нашу труппу в качестве артиста и помощника Ивана Хлюстина.

Пиановский – очень способный танцовщик, выступал в балетах, например, в «Польской свадьбе», им же самим поставленной, и в дивертисментных номерах. Обладая превосходной памятью и музыкальностью, Пиановский репетировал все прежде шедшие у нас балеты, а когда ставились новые балеты, присутствовал при этом, помогая балетмейстеру, и по окончании постановки всегда знал балет так же хорошо, как и сам автор. Работоспособность и знание делали его чрезвычайно полезным в труппе: ответственную и трудную обязанность держать в порядке и готовности наш большой репертуар он выполнял отлично.

Первым дирижером Анны Павловны по выходе ее на сцену был Риккардо Дриго. Раньше дирижер казенной итальянской оперы, он, по упразднении ее, был назначен дирижером Императорского балета. Несмотря на то, что новое поприще ему было знакомо только по операм, он очень быстро освоился и сделался совершенно исключительным балетным дирижером.

Присутствуя при всех репетициях, на которых он часто сам

играл на рояле, он почти весь репертуар вел без партитуры и все свое внимание мог обращать на сцену и артистов. Всю труппу он знал со школьной скамьи и безошибочно видел, какая артистка сегодня танцует слабей и ей нужно немного замедлить темп, для другой, наоборот, несколько ускорить, и все артисты тоже знали, что они могут быть спокойны: маэстро Дриго всегда выручит. При этом он был отличным музыкантом и написал ряд мелодичных балетов, не сходивших с репертуара. Если он замечал, что какая-нибудь вариация в балете не подходит артистке, он сочинял новую и дарил ее исполнительнице. Так он сочинил две замечательные вариации для Анны Павловны.

Одна – соло арфы для балета «Пахита», а другая в «Дочери фараона». Дриго так любил свое дело и был окружен такой любовью и уважением не только со стороны труппы, но и оркестра, что не хотел уступать своего места, несмотря на преклонные годы.

Во время нашего пребывания в Италии мы поехали с Анной Павловной навестить его в Падуе, где он родился и всегда жил, когда приезжал на родину отдыхать. Маленький домик, весь прикрытый громадным фиговым деревом, дававшим, по рассказам хозяина, несколько сот фунтов плодов каждый год, был полон всякими фотографиями, подношениями и разными реликвиями, напоминавшими ему его любимый Петербург, где он провел почти всю свою жизнь.

Другим дирижером, с которым Анне Павловне пришлось иметь дело в Петербурге, был известный музыкант и оперный дирижер Направник, пользовавшийся исключительным авторитетом и уважением. Анне Павловне приходилось выступать в нескольких операх, где особенно значительна балетная часть, – в «Руслане и Людмиле», «Кармен», «Демоне» и др. По словам Анны Павловны, Направник проявлял редкое чутье и понимание танца, внимательно следя и всячески помогая исполнению.

За границей, в дягилевский «Сезон», дирижером был Николай Черепнин, профессор Петербургской консерватории и композитор многих балетов.

Впоследствии он написал для Анны Павловны три балета, приезжал в Лондон их репетировать и дирижировал на первых спектаклях.

В лондонском «Палас-театре», где Анна Павловна выступала пять летних сезонов, дирижером был талантливый англичанин мистер Финк, сам сочинивший много мелодичной популярной музыки. Он очень быстро понял, что требовала Анна Павловна, и за все эти годы у него никогда не было с ней никаких недоразумений.

Для первой поездки Анны Павловны в Америку ей требовался дирижер, и судьба свела ее с Теодором Стиром, который потом, в течение четырнадцати лет, был ее верным дирижером и спутником. Австриец по национальности, окончивший Венскую консерваторию по отделу скрипки, Стир очень молодым человеком приехал в Англию, где и остался, сначала играя в одном из симфонических оркестров, а затем в маленьком частном оркестре принца Уэльского (впоследствии короля Эдуарда VII), который очень любил музыку. Потом Стир сделался дирижером и несколько лет стоял во главе Лондонских концертов классической музыки.

Стир – хороший и серьезный музыкант, пожалуй, слишком консервативный, но он был большим и добросовестным работником. Для своего первого американского турне Анна Павловна нуждалась лишь в двух программах, которые и исполнялись все время. Стир, конечно, изучил их в совершенстве. Для следующей поездки требовались еще две программы и т. д. Таким образом, он постепенно изучил репертуар, просмотрев каждый балет по несколько десятков раз, привык к требованиям Анны Павловны и знал наизусть каждый ее танец. Я думаю, у него не было понимания танца, но он так добросовестно вникал и изучал каждый балет, что Анна Павловна могла быть с ним спокойна, и он избавлял ее от необходимости в каждом новом городе присутствовать самой на оркестровой репетиции.

В жизни Стир был в высшей степени симпатичным и деликатным человеком, любил общество, хорошо говорил, кроме английского, и по-французски, был прекрасным собеседником, а для Анны Павловны и преданным другом. Внезапная болезнь сердца положила конец его карьере. Продирижировав последний сезон в «Ковент-Гардене» и во время короткой поездки по Англии, в 1925 году он расстался с Анной Павловной. Весной 1927 года он скончался.

Когда Америка вступила в войну, Стир, находившийся в это время в Нью-Йорке, был интернирован как австриец и не мог ехать с нами в Южную Америку. Его временно заменил Александр Смоленс, очень способный музыкант, служивший раньше в бостонской «Опере». Смоленс, очень любивший и чувствовавший русскую музыку, прекрасно дирижировал балетами Чайковского и Глазунова. На его долю выпала очень трудная работа во время нашей первой поездки по Южной Америке. Оркестры в таких странах, как Коста-Рика, Эквадор, Венесуэла, оказались ниже всякой критики. Иметь с ними постоянные бесконечные репетиции при тропической жаре было настоящей пыткой, и только при его необыкновенной неутомимости и энергии он мог

справиться с этим, сам садясь за рояль, когда замечал, что оркестр начинает сбиваться, и часто подпевая, когда какой-нибудь инструмент замолкал. Казалось бы, что в таких странах публика будет более снисходительной к этикету, и Смоленс, страдая от страшной жары, которая усугублялась еще той энергией, с которой ему приходилось дирижировать оркестром, сделал себе фрак из легкой черной материи. Но как только он его надел, на следующий же день рецензенты, отмечая с большой похвалой спектакль, говорили также и о дирижере, но называя его не иначе как «Господин в люстриновом фраке». В результате с большим огорчением ему пришлось опять надеть свой настоящий фрак.

По окончании нашего английского сезона в 1925 году нам предстояла большая поездка в Южную Африку и Австралию. Познакомившись несколько лет перед этим с Люсьеном Вюрмсером, который дирижировал для Анны Павловны весь сезон в «Театре Елисейских полей» в Париже, мы остановились на нем, зная его как отличного музыканта и очень милого человека. Вюрмсер сделал с нами все турне 1925–1926 года, а осенью 1926-го был с нами в турне по Германии. Во время этой поездки мы познакомились в Штутгарте с молодым дирижером тамошнего симфонического оркестра Ефремом Курцом.

Первый раз он дирижировал у нас в «Ковент-Гардене» в 1927 году, весной 1928-го в Париже, потом в Барселоне и сделал с нами большое турне по Австралии в 1929 году.

Воспользовавшись тем, что Баранович был свободен в течение сезона 1927–1928 года, мы пригласили его, а в качестве второго дирижера – Е. Шикитанца. Крешмир Баранович оказался прекрасным музыкантом и дирижером, и мы сожалели, что должны были с ним расстаться ввиду назначения его оперным дирижером в Загреб.

Дирижировал у нас и господин Хайдн, служивший недолго в конце 1927 года и еще участвовавший в нашем восточном турне 1929 года. Хайдн был хорошим пианистом, но когда он дирижировал, у Анны Павловны часто бывали с ним столкновения. Хайдн делал ошибку, свойственную неопытным и вместе с тем самоуверенным дирижерам, считающим, что в балете музыка играет главную роль, забывая, что музыка хотя и представляет важный элемент балета, тем не менее является лишь его составной частью, сопровождая танец. Хайдн почему-то думал, что творчество Анны Павловны должно подчиняться его палочке, а не он с оркестром обязан идти за ней, помогая выражать то, что она воплощала в своем исполнении. В конце концов пришлось с ним расстаться.

С этого момента и до смерти Анны Павловны нашим дирижером в течение двух сезонов был Шикитанц. После этих частых перемен и вследствие этого постоянных репетиций – так как необходимо было с каждым новым дирижером проходить весь репертуар, – Анна Павловна спокойно вздохнула. Е. Шикитанц понял, чего Анна Павловна хотела, и всеми силами старался ей помочь, внимательно вглядываясь в то, что она делала. Запомнив каждую мелочь, он ничего не забывал. По заведенному обычаю, после каждого спектакля Анна Павловна всегда вызывала к себе дирижера, чтоб указать ему на какие-нибудь ошибки или необходимость что-нибудь поправить для следующего спектакля. Являлся каждый вечер и Шикитанц. Но по прошествии лишь половины первого сезона Анна Павловна с улыбкой удовлетворения сказала ему, что он может не приходить, – так все идет хорошо.

Прекрасным дирижером оказался молодой и талантливый французский дирижер А. Гольдшман. Он дирижировал для Анны Павловны блестящими спектаклями в парке Багатель и Трокадеро. Он прекрасно чувствовал танец и с первого слова понимал, что от него требуется. При постоянных переменах программ ему приходилось иногда с одной репетиции вести большой симфонический оркестр.

Глава VII
За кулисами

Я думаю, многим видевшим Анну Павловну на сцене творящей свои образы, засыпанную цветами, редко приходила в голову мысль, как складывалась жизнь этого как будто «баловня судьбы», каким многие считали Анну Павловну, как жилось ей во время постоянных турне, при каких условиях приходилось работать.

Раньше чем перейти к дальнейшему рассказу, я должен обрисовать, хотя бы вкратце, современное положение театрального дела. Говоря о театре, я подразумеваю серьезный театр, то есть драму, комедию, оперу и балет, – иными словами, спектакли художественного характера.

Еще за время войны повсеместно стало замечаться, что публика, переживая ее бедствия, стремилась забыться и развлечься какими-нибудь легкими, веселыми зрелищами – и она, и приезжавшие с фронта на отдых войска. Серьезный театр своими спектаклями не привлекал.

По окончании войны вкус публики к легким зрелищам укрепился, а к этому прибавилось еще и другое явление: наиболее культурная публика, привыкшая и любившая серьезный театр, в силу вздорожания жизни и огромного увеличения налогов вынуждена была сократить свои расходы и почти совсем перестала ходить в театр. Новый же класс публики, разбогатевший во время войны, совершенно не интересуется искусством и ходит лишь в синема и мюзик-холл.

Это явление повторялось везде, и его не избежала даже Германия, всегда поддерживавшая театр и музыку. Приехав в Берлин впервые после войны, в 1925 году, мы были поражены упадком германского театра. В то время как прежде можно было слышать о большом успехе каких-нибудь новых значительных пьес, о появлении новых выдающихся артистов, теперь мы убедились, что ничего интересного или нового нет и публика не интересуется серьезными зрелищами. Превосходно поставленные казенные опера и драма, несмотря на все льготы, оказываемые бедной публике социалистическим правительством, наполнялись лишь на шестьдесят процентов вместимости театров, а между тем девять театров, где шли ревю с голыми женщинами, прекрасно работали.

Одновременно с этим усовершенствованный кинематограф и появление говорящих фильмов, вследствие своей дешевизны,

стали все более и более отвлекать публику от серьезного театра. Охвативший мир кризис коснулся в разных степенях всех отраслей промышленности и торговли и, конечно, отразился сильнейшим образом и на театре. Говоря об этом, я не могу не упомянуть об одном странном явлении: при всеобщем вздорожании всех продуктов первой необходимости публика вынуждена платить вновь установившиеся цены, превышавшие иногда вдвое, а то и втрое довоенные цены. В большой степени возросли и цены на рабочие руки. Притом рост этих цен не останавливался в течение нескольких лет и по окончании войны. И все это бешеное повышение не коснулось лишь одного – жалованья артистов. Казалось бы, естественно: если жилище, одежда и пища артистов возросли, должно было возрасти и их жалованье, оплата труда. Но этого не случилось. Я думаю, что здесь две причины. Во-первых, цены в театрах почти не увеличились или повысились очень незначительно. Возросли они, конечно, в Париже, но не в пять раз, как упала стоимость франка. Вторая причина – отсутствие актерского союза. Артисты до сих пор не сорганизованы и не могут бороться, как, например, объединенные музыканты, добившиеся увеличения своего жалованья вдвое, или театральные рабочие.

Кризис еще больше обострился за последние годы, и в некоторых государствах (например, в Германии) довел все театральное дело почти до катастрофического состояния. Ни инфляция, ни крайне тяжелое состояние германской казны не лишили казенных театров весьма значительных субсидий. Помимо казенных театров германское правительство помогало и муниципальным властям содержать свои симфонические оркестры и театры. Еще в 1929 году в Германии было пятьдесят пять оперных театров, содержащих прекрасные оркестры и оперные и драматические труппы. Конечно, эти театры, платя скромные оклады, не могли иметь выдающихся исполнителей, однако спектакли шли прекрасно в смысле и ансамбля, и музыкального исполнения.

Некоторые из этих театров давали положительно образцовые постановки. Театры эти имели определенные бюджеты, которые были рассчитаны на то, чтоб выполнить сезон, продолжавшийся восемь-девять месяцев. Кризис отозвался на сборах, нарушил эти расчеты, и театры, не имея возможности уплачивать артистам и служащим жалованье, должны были сокращать свои сезоны и закрываться раньше.

Обеднение публики вызвало необходимость понизить цены на билеты, и получилось совершенно невозможное положение. С одной стороны, декорации, костюмы, рабочие руки, музыканты,

железные дороги, реклама, – одним словом, буквально все, связанное с устройством спектаклей, страшно вздорожало, а театры были вынуждены давать спектакли по удешевленным ценам. Этот вопрос об удешевлении цен был поставлен настолько серьезно, что германские муниципалитеты, сдавая нам свои театры или залы, обязывали принимать их расценку на места.

Такая дорогостоящая организация, как наша, не могла давать спектаклей по дешевым ценам, и приходилось иногда подолгу спорить с муниципалитетами, прежде чем добиться того, что мы считали минимально возможными ценами. Экономить в таком деле трудно, и для оправдания расходов был только один способ: давать как можно больше спектаклей в течение недели.

Анна Павлова и Михаил Мордкин в балете «Спящая красавица»

В Англии и Америке давно уже принято, что число спектаклей в неделю должно быть восемь (шесть вечерних и два

утренних). В других странах за неделю обыкновенно дается шесть или семь спектаклей.

Самыми выгодными турне являются американские, так как там платят определенную недельную сумму. Зная заранее число недель, можно сделать правильный расчет всех расходов и погашений, ассигнованных на новые постановки.

Но Анна Павловна всегда уставала от этих турне, так как они продолжались безостановочно от двадцати до двадцати пяти недель, и мы должны были давать восемь спектаклей в неделю при постоянных переездах.

По сложившемуся в Америке обычаю такие труппы, как наша, не могли оставаться более трех дней даже в больших городах, в Сан-Луисе или Питсбурге с почти миллионным населением. Громадное число городов выдерживает только один спектакль.

Последствием этого было то, что иногда в течение двух-трех недель приходилось каждый день переезжать из одного города в другой, а между тем на Анне Павловне тяжелее всего отзывались длинные переезды по железным дорогам; два-три часа было еще терпимо, но после пяти-шести часов, проведенных в вагоне, танцевать было очень трудно. Анна Павловна находила, что от тряски вагона мускулы теряют эластичность, и надо было долго работать перед спектаклем, чтобы привести их в порядок.

Другая вещь, приводившая Анну Павловну и всех артистов труппы в дурное настроение, была ранние отъезды, когда приходилось уезжать из города рано утром, чтобы поспеть к спектаклю в другом городе. В таких случаях поезд уходил иногда в восемь и даже в семь часов утра, а так как все артисты после спектакля не ложатся сразу спать, то все они приходили на вокзал неотдохнувшими и злыми.

Во всех других странах наши турне устраивались за свой счет и риск, и мы имели возможность решать заранее продолжительность поездки, делать хотя бы краткие перерывы и оставаться дольше в городах. Турне по Европе были приятнее для Анны Павловны потому, что, любя старинные города, живопись и в особенности скульптуру, Анна Павловна могла проехаться по городу, зайти в музей, осмотреть памятники.

Но больше всего Анне Павловне доставили удовольствие ее два турне – по Дальнему Востоку и Австралии, и еще ее поездки в Южную Америку. У Анны Павловны было горячее тяготение к Востоку, в особенности к Индии. Эту страну она обожала, как-то необыкновенно ее чувствовала. Нравилась природа, влекли внимание типы людей, поражала яркость костюмов, грация женщин, простодушие народа, его святая нищета. Здесь Анна Павловна чувствовала себя прекрасно и свежо, уверяла, что могла

бы остаться там всю жизнь. Турне по Востоку, Австралии, Южной Америке были также значительно менее утомительными, потому что можно было оставаться на месте по несколько недель, а продолжительные переезды между городами служили отдыхом.

Но где бы турне ни происходили, образ жизни и характер работы были почти одинаковы. Задолго до начала поездки шли сборы. Заказывались новые декорации, шились костюмы и подновлялись старые, ремонтировались ящики и сундуки, которые представляли весьма важную статью.

Перевозка и доставка багажа всегда составляет большую проблему для каждой труппы, имеющей большой репертуар. При наших больших турне число багажа доходило до четырехсот мест, из них около сорока ящиков с декорациями, весивших от четырехсот до семисот фунтов каждый, много ящиков с бутафорией, около ста двадцати сундуков и корзин с костюмами и тюниками, значительное число ящиков с электрическим оборудованием, нотами, париками, обувью, а также частный багаж артистов.

При переездах на пароходах перевозка багажа значительно упрощается. При переездах же по железным дорогам серьезным вопросом является еще и экономичность передвижения, то есть вопрос, как скомбинировать перевозку багажа по более дешевому тарифу.

Следующая задача – это доставка с железной дороги в театр: тут опять нужно экономить, так как перевозка на грузовых автомобилях – вещь очень дорогая, и надо устроить так, что по прибытии багажного вагона в данный город его открывают и сразу же отбирают то, что именно нужно для ближайшего спектакля.

Все это было налажено и в общем шло хорошо, но все-таки случалось, что перед самым спектаклем происходила какая-либо перемена, и тогда нужно было спешно посылать людей на станцию разыскивать наш вагон и в темноте, лишь с помощью карманных фонарей, нужный сундук.

Организуя большие турне по Европе, мы, для упрощения всех этих вопросов, решили иметь свои собственные грузовые автомобили и приобрели большой и сильный автомобиль, к которому прицеплялся второй вагон такого же размера.

При коротких переездах эта система была практична, но при больших нередко происходили недоразумения: наш тяжело нагруженный автомобиль мог делать максимум двадцать километров в час, так что при расстояниях в сто пятьдесят – двести километров он должен был выезжать сейчас же после окончания спектакля и ехать всю ночь, и не раз случалось, что он

застревал в дороге благодаря снегу или туману и приходил в последнюю минуту. После двух сезонов мы отказались от этого новшества и опять вернулись к железной дороге.

Выезжали мы в составе около сорока пяти – сорока семи человек, иногда больше: самая труппа – тридцать два – тридцать три человека, четыре заведующих гардеробом, парикмахер, машинист, электротехник (семь человек – все русские), дирижер (иногда два), три солиста оркестра, я и мой секретарь.

Турне было, конечно, организовано задолго вперед, все города расписаны по числам до выезда, так что артисты получали отпечатанный лист с расписанием, по числам городов, с указанием числа спектаклей в каждом, названия театра и адресами отелей.

В первый город мы приезжали обыкновенно дня за три, чтоб окончательно срепетировать и наладить все. Для Анны Павловны приезд в каждый город начинался с неизбежной встречи на вокзале. При больших переездах, происходивших большей частью ночью, мы прибывали в новый город утром, в восемь или девять часов, а иногда и раньше, и вот часто не выспавшейся, утомленной Анне Павловне приходилось выходить из вагона, принимать представителей от города, от местных обществ, депутации от артистов и школ и, наконец, позировать перед дюжиной, а иногда и больше, фотографов, не говоря уже о двух или трех кинематографических камерах. Все это происходило при громадном стечении любопытной публики.

Почти всегда наблюдалась одна и та же картина: близкие к Анне Павловне лица, артисты или ее представители, в момент фотографической съемки оттирались от нее, Анну Павловну окружали какие-то совершенно посторонние личности, страдавшие, очевидно, непреодолимым желанием появиться в местных газетах снятыми рядом с артисткой. Покончив со встречей на вокзале, мы приезжали в отель, где Анну Павловну ждали интервьюеры и происходил общий разговор на разные темы, продолжавшийся около часа. Главные газеты просили дать их представителю еще отдельную беседу.

Анна Павловна не любила интервью: в огромном большинстве случаев ей задавали вопросы неинтересные и банальные. Мне всегда приходилось присутствовать при этом, так как Анна Павловна боялась оставаться одна, чтоб не сказать чего-нибудь ненужного.

Не раз случалось, что ответы надо было давать очень политично, чтоб не оказаться потом в неудобном положении, а, по своей натуре очень искренняя и прямая, Анна Павловна не любила «вилять» – как она говорила. Но бывало, что интервьюер

оказывался человеком любящим и понимающим искусство, подготовившимся к разговору, задававшим интересные для Анны Павловны вопросы, и тогда она увлекалась, высказывала свои мысли, говорила о своих планах, о современных течениях в искусстве и т. д. К сожалению, это случалось редко, – в большинстве случаев интервьюеры ограничивались вопросами, как ей нравится город, откуда она приехала, правда ли, что она изнашивает в год десять тысяч пар башмаков, и все кончалось неизбежным вопросом:

– Что Анна Павловна думает о фокстроте?

Часто интервьюеры, в особенности в Америке, кончая свой разговор, просили рассказать какой-нибудь смешной эпизод.

Этого Анна Павловна терпеть не могла и всегда холодно отвечала на такие просьбы, что ее искусство, к которому она относится с глубоким уважением, не дает тем для веселых историй или анекдотов.

Закончив интервью, Анна Павловна уходила к себе разобраться в вещах и отдохнуть, а я ехал в театр, где меня ждала театральная администрация, дирижер, балетмейстер и наши служащие. Нужно было назначить репетицию, оркестровую и балетную, распределить уборные и прочее.

Самым важным вопросом было всегда состояние пола на сцене и качество местного оркестра. Состояние пола важно, конечно, для танцев. Для оперы или драмы, где люди только ходят, оно не имеет значения, а так как приезд балета является всегда редким исключением, – целый год идут оперы или драматические спектакли, – то о состоянии пола никто не заботится, и часто он оказывается в ужасном состоянии: рассохшимся от старости, с огромными щелями или сделанным из плохих досок и с буграми и выемками.

Приехав в Милан, мы нашли пол в таком виде, что сразу стало ясно: танцевать на нем нельзя. Пришлось сейчас же ехать на фабрику линолеума, выбрать там очень толстый, подходящего цвета, и покрыть им всю сцену. Это, конечно, предохраняло от возможности попасть в щель, зацепиться за неровность, но Анна Павловна жаловалась, что линолеум отнимает у исполнения его отчетливость. Покрывание сцены линолеумом, строгание досок и прочее возможно было тогда, когда до спектакля оставалось два или хотя бы один день. Но, приезжая в день спектакля, можно было делать лишь самые незначительные поправки, забивая рейки в щели, покрывая жестью места, где получились углубления (выбоины), и застилая все это имевшимся у нас полотняным ковром. Часто же приходилось ограничиваться только отметкой мелом наиболее опасных мест: Анна Павловна

должна была по возможности их избегать. Раз я попробовал заказать в Америке портативный пол, состоящий из деревянных пригнанных планок, плотно прикрепленных к сукну. Он перевозился свернутым в рулон, стелился на сцене, и получалась идеально гладкая поверхность. Но Анна Павловна не могла на ней танцевать: при этом терялось ощущение пола. Само собой разумеется, что для Анны Павловны пол имел громадное значение, и больно было смотреть на нее, как она мучилась, испытывая иногда просто физическую боль, вынужденная думать, куда ступить, и все время быть настороже, когда нужно было душой и сердцем творить те образы, которые должны были запечатлеться у публики. Ведь люди приезжали иной раз за двести и триста миль, как это часто бывало в Южной Африке, Новой Зеландии и даже Северной Америке.

Несмотря на все принимаемые меры предосторожности, все-таки случилось раз в Индии, что доска, на которую Анна Павловна в тот момент ступила, сломалась под ней. К счастью, туго натянутый ковер не дал ей провалиться.

Кроме того, большую роль играл и размер сцены. За исключением сравнительно хороших театров в Египте, хорошего нового театра в Калькутте и прекрасных больших театров в Австралии, на всем Востоке театры очень неудобны, малы и плохо оборудованы. Наши декорации были сделаны для больших театров, и войти с ними в такие театрики без больших затруднений было невозможно. Приходилось загибать их по бокам, подворачивать сверху, мять и портить. В результате эффект декорации пропадал, что, впрочем, не очень трогало мало избалованную публику. Зато все эти ухищрения еще больше сокращали и без того маленькую сцену, так что буквально не было места для танцев, в особенности если балет шел в пышных костюмах.

Когда у нас первый раз шел в Лондоне балет «Дон Кихот», нужны были лошадь и осел. Приведенный ослик был чудесный, но лошадь, кофейной масти, производила впечатление слишком нарядной и откормленной. Горю помог работавший в театре художник-декоратор. Поступил он просто: нарисовал такие выдающиеся ребра и придал лошади такой несчастный вид, что через день после первого спектакля на сцену явился инспектор от Общества покровительства животным и предъявил нам полученное Обществом письмо, где какая-то сердобольная дама рассказывала, что на нашем спектакле она с негодованием увидела, в каком ужасном виде мы содержим лошадь. Но, увидев нашего коня без грима, инспектор остался вполне удовлетворенным. Неприятная возня была в том, что этот грим

приходилось делать каждый спектакль: хозяин лошади не соглашался ехать на ней домой в таком виде.

Во время наших турне по Северной Америке у нас бывало много таких курьезов с ослом и лошадью. Несмотря на то, что местному менеджеру задолго до нашего приезда посылалось письмо с пояснениями, что для такого-то спектакля необходимы лошадь и осел, очень часто в день спектакля менеджер приходил объяснять, что в городе не нашлось ни одного осла и единственная надежда только на местный Зоологический сад. Иногда дирекция Зоологического сада входила в наше положение и отпускала нам осла взамен нескольких билетов на спектакль. Но такие ослы, совсем не привыкшие, чтоб на них ездили, брыкались и отказывались выходить на сцену и причиняли всякие неудобства. Случалось, что Санчо Пансе приходилось выходить пешком. В одном из городов, где осла не удалось достать, местный бутафор предложил заменить его маленьким пони.

– Ну, а как же с ушами? – спросили мы его.

– А я ему надену чехлы на уши в виде ослиных ушей, – ответил бутафор.

– А как же быть с хвостом?

На это его изобретательности не хватило, и Санчо Пансе пришлось выходить без осла.

С лошадьми тоже бывали недоразумения. В большинстве случаев приводили лошадей, совершенно не подходивших под понятие Росинанта. Примером в этом отношении был белый конь, приготовленный для нас в Кливленде. Он был колоссальных размеров и такой ширины, что бедный Дон Кихот с трудом мог обхватить его ногами. Когда я полюбопытствовал узнать, что этот конь делает в своей частной жизни, хозяин его с гордостью сказал, что он уже двадцать два года развозит молоко по Кливленду. Удивительно еще, что у нас не было серьезных недоразумений: ведь и лошадь, и осел везде, за исключением Лондона и Нью-Йорка, были, в сущности, дебютантами, конечно, никогда до этого не выходили на подмостки, и с их стороны нужен был большой запас благоразумия и выдержки, чтоб не испугаться залитой электричеством сцены, прожекторов, оркестра, массы людей в каких-то странных костюмах и, наконец, темного пространства зала, из которого несется гром аплодисментов. Но раз или два лошадь под Дон Кихотом начала волноваться, и рыцарь должен был слезть и поскорее отправить Росинанта за кулисы.

Вероятно, не все американские критики были знакомы с содержанием «Дон Кихота», потому что в одном из городов местный рецензент, очень расхваливший весь спектакль,

удивлялся, что дирекция не позаботилась достать для Дон Кихота надлежащего коня.

«Естественно, – объяснял критик, – что у такого рыцаря, как Дон Кихот, должен быть отличный конь, а не то жалкое подобие, которое ему дала дирекция».

Однажды мы были свидетелями такого эпизода. В тот сезон Анна Павловна делала турне со своей труппой и бостонской «Оперой» по Северной Америке, и мы давали смешанные спектакли. В городе Далласе (штат Техас) первой шла опера «Паяцы», а вторым был поставлен балет. Для этой оперы, как известно, нужен осел, запряженный в повозку, на которой герой пьесы выезжает на площадь маленького городка, где происходит действие. Осла добыли. Сцена громадного «аудитория», где происходил спектакль, была всего на десять или двенадцать ступеней выше улицы, но осел ни за что не хотел подыматься, хотя ему и настлали доски. В конце концов его обвязали веревками, втащили на сцену, впрягли. Но когда настал момент выезжать на сцену и Зенателло, игравший роль паяца, влез на повозку, осел заупрямился. Его толкали, тянули, били – ничего не помогало. Пропустить момент начала арии было нельзя, и хористы выпихнули на сцену повозку с ослом. Но и тут, вместо того чтоб везти, осел уперся всеми четырьмя ногами, – выезд произвел самое комическое впечатление. Наконец опера кончилась, осла выпрягли, и хозяин его, громадный ковбой, должен был его увести. Но, подойдя к лестнице, осел решительно отказался спускаться. Не действовали ни побои, ни лакомства, а так как режиссер требовал, чтоб осел удалился со сцены до начала балета, то ковбой с проклятиями решился на героическое средство: он присел, поднял себе на плечи передние ноги осла и, взвалив его на спину, с большим напряжением спустился по лестнице. Осел был большой и, должно быть, страшно тяжелый.

Замечательно, как неизбежно, везде и всегда, въезд Дон Кихота и Санчо Пансы производил эффект. Они вносили с собой какую-то атмосферу юмора и трогательного добродушия, и любующаяся публика брала их с этого момента как бы под свое покровительство.

Анна Павлова и Лорент Новикофф в балете «Дон-Кихот». 1924 г.

«Она не танцует, а летает». (*Сергей Дягилев об Анне Павловой)*

Можно не объяснять, как важен для танцев хороший оркестр. Если в Европе или Америке вопрос о качестве оркестра находится в зависимости от расхода, то в такой стране, как Египет, а в особенности Индия или Ява, выбирать не из чего: надо брать тех музыкантов, которые имеются. А в этих местах оркестры очень плохи. К счастью, мы всегда возили с собой трех первоклассных солистов – пианиста, скрипача и виолончелиста, – которые исполняли все сольные номера для Анны Павловны, а иногда играли и целые балеты, как, например, «Шопениана» или «Осенние листья». Я должен сказать, что исполнение «Листьев» таким прекрасно сыгравшимся трио гораздо красивей и давало больше настроения и выражения, чем большой хороший оркестр.

Огромное значение для балета имеет и освещение. Зная, насколько неудовлетворительно оборудовано в этом отношении большинство театров, даже европейских, мы возили всегда с собой прожектора и двадцать штук больших подвесных рефлекторов, с лампами в две тысячи ватт, и, конечно, большой запас этих ламп, которые бились при каждом переезде. Эти лампы нас спасали в тех случаях, когда мы могли ими пользоваться. Но

часто не хватало тока, а иногда местная администрация опасалась порчи линий и не разрешала употреблять наши аппараты. Тогда спектакли шли в полутьме, и мы старались лишь освещать прожекторами Анну Павловну, чтобы публика могла видеть ее танцы и мимику. К этому надо прибавить, что арабы в Египте, индусы в Индии, малайцы на Яве ни на каких европейских языках не говорят. Обыкновенно только старший рабочий знает несколько слов, – со всеми остальными надо объясняться мимикой.

И когда подумаешь, что при всех этих условиях декорации вешались, сцена чинилась, устраивалось освещение, разносился и распределялся по уборным багаж, то можно удивляться, что все-таки в назначенное время занавес поднимался, Анна Павловна танцевала, публика была довольна.

Анна Павловна была образцом энергии и стойкости при всех условиях и служила примером для остальных. Но для ее творчества была необходима атмосфера, а пол был плох, оркестр отвратителен, уборные неудобны, не было даже места, где проделать экзерсисы, и Анна Павловна расстраивалась до слез. Но приближался момент выхода на сцену – все забывалось: перед нами опять было существо, охваченное вдохновением, щедро расточавшее богатства своего искусства.

Зато если атмосфера была такой, как следовало, Анна Павловна была счастлива и весела, и спектакль проходил для нее почти незаметно. В таком настроении она часто говорила мне по окончании спектакля:

– Ты знаешь, я с удовольствием протанцевала бы сейчас опять всю программу.

Если турне было в Америке или в Европе и спектакли шли ежедневно, за исключением воскресений, то вся жизнь Анны Павловны распределялась по часам, не допуская никаких изменений. Вставала около девяти часов, к десяти Анна Павловна шла в театр и начинала «работать», то есть проходить все те упражнения – сначала у палки, потом посредине сцены, – которые она считала необходимыми, чтоб иметь полный контроль над всеми мускулами и связками тела.

Эта так называемая «работа» продолжалась от полутора до двух часов, после чего Анна Павловна принимала участие в репетиции с труппой. Около часу репетиция кончалась, и все шли домой завтракать. После завтрака, если погода была хорошая и в городе был парк или что-нибудь интересное, то Анна Павловна выезжала на полчаса. Вернувшись домой, она отдыхала часа полтора, и около шести часов ехала опять в театр к вечернему спектаклю.

Одевшись в репетиционный костюм, Анна Павловна начинала гримироваться – она делала это артистично – и тотчас же шла опять на сцену упражняться, после чего подправляла грим, надевала парик и костюм и шла на сцену к своему выходу.

Перед выходом всегда волновалась. Раз за кулисами во время оперного спектакля она заметила, что Шаляпин волнуется, засмеялась и сказала ему:

– Вы так же волнуетесь перед выходом на сцену, как и я.

Он ответил:

– Я не был бы Шаляпиным, а вы – Павловой, если бы мы не волновались.

В антрактах Анна Павловна переодевалась, меняла, если было нужно, парик, грим и костюм и непременно переменяла туфли, в которых никогда не танцевала больше одного акта, пила чашку слабого чая. Ни в каком случае Анна Павловна не допускала никаких посторонних лиц на сцену во время спектакля и никого не принимала у себя во время антрактов. Наоборот, по окончании спектакля любила, когда к ней приходили. Нервное напряжение исчезало, она становилась очень оживленной и веселой, обменивалась впечатлениями, охотно отвечала на вопросы по поводу окончившегося спектакля. После каждого спектакля приходило десять-пятнадцать человек из местного общества, чтобы познакомиться с Анной Павловной и выразить ей свое восхищение. Вернувшись из театра домой, Анна Павловна съедала легкий ужин и пила чай, но возбуждение, вызванное спектаклем, не проходило сразу, и она еще проводила около часу времени в разговорах и читала, прежде чем лечь спать.

Газетные представители и особенно представители дамских модных журналов добивались от Анны Павловны, чтоб она им открыла свой секрет: как она сохраняет свою замечательную фигуру молодой девушки.

Они не хотели верить, когда она говорила, что ест всякую пищу, избегая, конечно, только особо тяжелых блюд, и весь секрет в умеренности и большом количестве физических упражнений, какими являются танцы.

Другой «секрет», интриговавший всех, был прекрасный цвет лица Анны Павловны. И в самом деле, она столько лет каждый день гримировалась, – а это очень портит лицо, – что было удивительно, как могла у нее сохраниться такая гладкая и свежая кожа. Все бывали очень разочарованы, когда Анна Павловна им объясняла, что всю жизнь она не употребляла ничего, кроме чистого белого вазелина.

Несколько раз Анне Павловне предлагали крупные суммы, чтобы она дала свое имя какому-нибудь крему и удостоверила,

что его рекомендует. Но каждый раз она отвечала, что с удовольствием взяла бы деньги для своей благотворительности, – но, к сожалению, не может этого сделать, так как должна рекомендовать только вазелин.

В турне по Востоку я всегда устраивал так, чтобы оставались свободные дни между спектаклями, и такие дни для Анны Павловны были праздниками. Можно было устраивать экскурсии: в Египте – на пирамиды или поездку на верблюдах в пустыню, в Индии мы осматривали замечательные дворцы в Дели и Агре, а в последнюю поездку на Восток (1929) поехали посмотреть Бенарес, который давно притягивал к себе Анну Павловну как священный город Индии.

Мы пробыли там день, проведя большую его часть на большой лодке, медленно плыли вдоль берегов Ганга, любуясь красотой бесчисленных храмов и дворцов, спускавшихся с обрывистых берегов к реке, видели сотни тысяч пилигримов, собравшихся на берегах священной реки со всех концов Индии для омовений и молитвы. Выражение лиц этих паломников, стоящих в воде часами в молитвенном экстазе, производило на Анну Павловну большое впечатление.

На Малайском полуострове и на Яве мы делали экскурсии, поражались удивительной красоте тропической природы. Анна Павловна была неутомима в таких поездках. Легко перенося жару, она могла часами оставаться под палящим солнцем, и каждая такая поездка освежала ее и пробуждала в ней новый интерес к работе.

Очень уставала Анна Павловна от беспрестанной жизни в отелях и любила давать себе отдых, устраивая хотя бы временное подобие собственного дома. Когда мы оставались в каком-нибудь городе на несколько недель, мы брали дом и устраивались в нем как у себя, со своей прислугой, птицами и вещами. В последнюю поездку по Австралии мы провели так шесть недель в Мельбурне и шесть недель в Сиднее. Удалось очень хорошо устроиться, в особенности в Сиднее, где дом с небольшим садом стоял в прелестной местности на берегу залива. Наш дом был за городом, и до театра нужно было ехать на автомобиле двадцать минут – в иные же дни Анне Павловне приходилось посещать театр по два раза, и все-таки, несмотря на все эти неудобства, она была так довольна этой жизнью «у себя», что даже не чувствовала усталости от этих поездок.

Как я уже упоминал, Анна Павловна очень любила Южную Америку. В Буэнос-Айресе – замечательный театр «Колон»: он может считаться первым в мире по своим размерам. Его чудный зрительный зал вмещает четыре тысячи человек, роскошно фойе

и превосходно механическое оборудование, освещение и все представляемые артистам удобства. Прекрасные муниципальные театры имеются также в Рио-де-Жанейро и в Сан-Паулу. Южноамериканская публика пламенно увлекается балетом, и Анна Павловна была сразу признана. «La reina de la danza»[27] пользовалась большой любовью, и спектакли проходили всегда с огромным успехом.

Мы дважды пересекли Анды, проездом из Аргентины к Тихому океану. Это сопряжено с риском застрять на несколько недель вследствие снежных заносов, и тогда приходится делать перевал на мулах.

Успех Анны Павловны в Чили и Перу был еще больше, чем в Бразилии и Аргентине. Муниципальный совет Лимы устроил в честь Анны Павловны торжественный прием и поднес ей золотую доску с выгравированным на ней приветом от города.

Наше первое турне по Бразилии началось с севера. Перед этим мы находились в Пуэрто-Рико; ввиду военного времени обычные пароходные рейсы были отменены, и я должен был спешно выехать в Нью-Йорк, чтобы найти какой-нибудь пароход, который согласился бы изменить свой курс и зайти за нашей компанией в Пуэрто-Рико.

Первый город Бразилии, куда мы приехали, был Пара[28] – город, лежащий на Амазонке, недалеко от ее устья, и бывший когда-то центром мировой торговли резиной. Хотя славные дни города уже кончились, Пара сохранил свое благоустройство, и мы, к нашему удивлению, нашли там прекрасный муниципальный театр и хороший отель. Так как Пара был первым городом Бразилии, где выступала Анна Павловна, то местные ученые общества устроили чествование, на коем присутствовали представители города, учебных заведений и масса публики. Председатель местного Географического общества приветствовал Анну Павловну от лица Бразилии. По окончании спектаклей местные организации и пресса, вместе с муниципалитетом, также решили ее чествовать, и городской Совет постановил вделать в стену театра мраморную доску со словами: «В этом театре танцевала Анна Павлова». На Павлову это произвело неприятное впечатление: ей казалось, что этого нельзя делать при жизни артистов. Как я ни уговаривал ее, она отказалась присутствовать на торжестве, извинившись нездоровьем. Чествование прошло очень удачно, была масса публики, и представители муниципалитета и прессы произнесли речи, указывая на значение для страны приезда такой артистки, как Анна Павлова.

Часто вспоминая об этих далеких странах, о необыкновенной красоте разных городов и местностей, Анна Павловна задавала

себе вопрос, где бы она хотела жить, но, подумав, всегда отвечала:

– Где-нибудь в России.

Уехав оттуда шестнадцать лет тому назад и зная, что там теперь все для нее чужое, она все-таки непреодолимо тянулась туда.

Глава VIII
Мысли и взгляды Анны Павловой

Подолгу и часто беседуя с Анной Павловной, присутствуя при ее разговорах с представителями прессы и друзьями, я, естественно, вольно и невольно складывал в моей памяти ее суждения и мысли об искусстве. Теперь хотелось бы по возможности точно воспроизвести их здесь.

Постараюсь говорить ее собственными словами:

«Каждый раз перед выходом на сцену я испытываю то особое волнение, с которым новички и артисты, выступающие в первый раз, хорошо знакомы. У меня это волнение, вместо того чтобы ослабевать с годами, все более усиливается. Все более я отдаю себе отчет в том, что по мере роста моей репутации растет и моя ответственность. Эти чувства беспокойства, тревоги и напряжения всегда со мной, я их испытываю всегда, где бы ни находилась.

Я всегда училась и учусь, всегда с большой заботой относилась к усовершенствованию своих танцев. И я могу чистосердечно сказать, что своими успехами я прежде всего обязана своей беспрерывной работе, но тут и большие заслуги моих учителей. Мариус Петипа руководил моими первыми шагами. В этом отношении я была особенно счастлива.

Что касается новых направлений в балете, то мои взгляды просты: я глубоко ценю Фокина и уверена, что из всех реформаторов танца он самый талантливый. Он и я следовали по тому же самому пути во все время моей карьеры в России. Он пользовался мною как материалом для своих созданий. Наши мнения всегда совпадали, и мы искали новых откровений в искусстве.

По моему мнению, мы должны принять все, что есть прекрасного в новых артистических достижениях. Но в то же самое время мы не должны бояться придерживаться всего того, что является прекрасным и в более старых формах искусства. С этой точки зрения многое, оставленное Мариусом Петипа, является замечательным. Искусство не должно и не может оставаться неподвижным. Прогрессивная эволюция – вот его закон. Мы должны быть бесконечно признательны Фокину за его успешные нововведения, внесенные в замерзший режим нашей хореографии. Но появление Фокина предвозвестил и сделал возможным Мариус Петипа, который довел наш балет до такой высоты. Чтоб танцевать с успехом новые балеты, необходимо и обязательно пройти школу классического танца.

Часто воздавались хвалы моему таланту. В его эволюции нет никакой тайны. Эта эволюция прошла у всех на глазах.

Из робкой усердной ученицы я наконец превратилась в танцовщицу. Но я чувствовала, что были еще какие-то недостатки в моем искусстве, и с тех пор постоянно старалась их исправить, настойчиво развивая свои способности.

Но когда я почувствовала себя достаточно сильной, я вся целиком отдалась волновавшему меня творческому импульсу. Без хорошей школы и практики это было бы невозможно. В разных странах за границей говорили, что в моих танцах было что-то "новое". Но все, что я сделала в этой области, было убеждением и стремлением подчинить физические элементы танца психологической концепции.

На танец я всегда пыталась накинуть воздушное покрывало поэзии, очарование которой заслоняло бы механический элемент. Часто случается, что, танцуя, я импровизирую, особенно если данный танец меня увлекает и вдохновляет. С палитры хореографии я беру ту краску, которая в тот момент больше всего подходит к моему настроению.

Я всегда стараюсь даже ничтожнейшей мелочи придать наибольший эффект. Вот этим-то путем я и создаю впечатление, быть может, полной новизны. Насколько я сама могу судить, в этом заключается главный "секрет" моего искусства».

Ей часто задавали вопрос:

– Как вы понимаете задачи вашего искусства?

Анна Павловна отвечала:

– Я стремлюсь выразить танцами то, что композитор вкладывает в музыку; что художник изображает своими кистями и красками, что драматический артист передает живым словом, я олицетворяю и выражаю своим телом, душой – этим наиболее универсальным языком. Всегда артист стремится изобразить жизнь в ее сокровенных глубинах. И мой танец – тоже жизнь, освобожденная от ее случайных покровов.

Один американский журналист спросил Анну Павловну, в чем заключается секрет ее успеха. Присутствуя при этом, я невольно подумал: «Вот вопрос, на который трудно ответить, да еще кратко».

Но, к моему удивлению, Анна Павловна не задумываясь сказала:

– Я полагаю, – в искренности моего таланта.

И чем больше я думаю, тем более убеждаюсь, что Анна Павловна глубоко права. Никогда она не старалась удивить зрителя или преподнести ему свой танец так, чтоб поразить своей техникой. Она танцевала, как она чувствовала, стремясь передать

в нем то, что сама переживала. И это доходило до публики, какая бы она ни была.

«Теперь я хочу ответить на вопрос, который мне часто предлагают: почему я не выхожу официально замуж. Ответ очень простой. Истинная артистка подобно монахине, не вправе вести жизнь, желанную для большинства женщин. Она не может обременять себя заботами о семье и о хозяйстве и не должна требовать от жизни тихого семейного счастья, которое дается большинству».

(Анна Павлова)

Во время своих последних выступлений в Австралии, перед отъездом оттуда, Анна Павловна имела беседу с австралийскими журналистами.

«Танцы, – сказала Анна Павловна, – моя жизнь. Легко понять, что можно совершенно отдаться этому искусству, которое вмещает в себе столько других. В балете перед вами музыка, рисунок, красочность и движение, сплетенные мастерской рукой в одно прекрасное гармоническое целое. Вас удивляет, почему столько знаменитых танцовщиц вышли из России и почему балетное искусство так удивительно расцвело на моей родине. Дело в том, что танец – в натуре русских. Славяне вообще природные танцоры, так же как итальянцы – природные певцы.

Конечно, в каждой стране есть хорошие природные танцоры. Некоторые из лучших артисток в моей труппе – англичанки. Но только в России, благодаря духу и нравам народа, существует атмосфера, в которой танцы лучше всего процветают. Объяснение, почему одна нация преуспевает в каком-нибудь искусстве, а другая нет, надо искать в тайне характера и темперамента нации.

Вы – англичане – всегда боитесь дать волю своим чувствам. Ваше спокойствие, сдержанность и самообладание, такие превосходные качества в повседневной и домашней жизни, – являются скорее препятствием для сценического артиста (будь он драматический артист, музыкант или певец). Талантливый человек на сцене всегда должен щедро, полно и выразительно делиться с публикой своей индивидуальностью. Вы должны позволять себе плакать, когда вам грустно, и быть экспансивными в своей радости, когда вы счастливы, а не делать секрета из этих чувств.

Истинный артист не должен иметь секретов. На сцене мы должны уметь так управлять своей личностью, чтобы передавать зрителям всякую эмоцию. Ясно – не правда ли, что мы только тогда можем с успехом это делать, если вне сцены будем давать волю своим чувствам – плакать, когда мы несчастны, и смеяться, когда счастливы. Мы должны жить для того, чтобы уметь чувствовать наше искусство и заставлять наших зрителей чувствовать вместе с нами».

На вопрос, как поступают при создании и постановке нового балета, именно придумывают ли сначала сюжет, то есть намечают сцены и движения, а затем уже находят музыку, подходящую к заранее разработанной теме, Анна Павловна ответила, что в прежние времена музыка целиком подчинялась сюжету. Потом пришло сотрудничество композитора с балетмейстером. И наконец, теперь создание балета идет от музыки, во всяком

случае, так создано большинство современных балетов.

«Возможности балета, – говорила Анна Павловна, – безграничны. Нет такого чувства, которое не могло бы быть выражено танцовщиком. Балет может быть трагическим, комическим или фантастическим, только никогда танец не должен быть вульгарным или безобразным. Искусство танца часто унижают. Ужасно: то, что называют танцами, часто является лишь рядом бессмысленных неуклюжих движений, без малейшего намека на грацию или красоту. Я видела такие так называемые танцы и на сцене, и в бальных залах Англии и Америки, и мне грустно думать о том, как много теряет нация, когда она позволяет, чтоб искусство, которое может принести столько красоты и радости, теряет все свое значение и очарование. Мы хотим иметь всю радость, какую только можем создать для себя, не правда ли? Наверное, жизнь имела бы больше смысла и света, если бы рядом с обучением чтению и письму народ обучался еще и прекрасно танцевать».

Рассказывают, что Анна Павловна будто бы приобрела лебедей, чтобы копировать их движения для своего танца «Умирающего лебедя». Это значит, что ее очень мало понимали: она не могла копировать, это было противно ее природе. Ее лебедь был мистическим существом. Грациозные движения ею воображаемых крыльев давали представление о бестелесности. Это была не смерть, а освобождение души. Танец, поставленный гениальным балетмейстером, в своей душе она преобразила в символ лебединой песни, и он сделался навсегда символом ее собственной души и жизни.

Анна Павловна ненавидела подражание. В нашей труппе не раз случалось, что танцовщицы, может быть, даже не намеренно, а невольно, подчиняясь постоянному созерцанию Анны Павловны, начинали подражать ее движениям. Анна Павловна всегда это останавливала, объясняя, что стремление копировать другого лишает человека его индивидуальности.

Анна Павловна никогда не обращала внимания на количество публики в театре. Значительность города и количество публики совершенно не отражались на ее исполнении: она дорожила любимым искусством и отдавалась ему целиком. Также никогда Анна Павловна не говорила о своих успехах. Часто она просто не замечала их. Случалось, что после особенно удачного спектакля, за чаем, кто-нибудь из ее сотрудников упоминал об этом, и Анна Павловна с удивлением спрашивала:

– А разве сегодня был большой успех?

Присутствовавшие смеялись и говорили Анне Павловне:

– Какого же вам еще нужно успеха?

Анна Павловна смущенно отвечала:

– А я, право, не заметила.

Случалось, что Анна Павловна точно куда-то уходила мыслями и душой, и потом, вздрогнув, возвращалась к действительности. Сама Анна Павловна почти никогда не была удовлетворена своим исполнением. Счастье, что тот танец, который она в этот момент исполняет, является ее любимым. Поэтому все у нее становилось совершенным. Забывалась ее блестящая техника, и казалось вполне естественным, что это необыкновенное существо не испытывает земного тяготения. В своих танцах она была так легка, так бестелесна, так одухотворенна и так девственна, что хотелось стать перед ней на колени. Ощущение воздушной бестелесности, которая излучалась от нее, доходило до зрителя, как из мира сновидений.

Отличительным свойством Анны Павловны была необыкновенная многогранность ее настроений: они все как бы жили в ней, проявляясь в нужный момент без напряжения и искусственных эффектов. От ярких, бурных красок «Вакханалии» или «Сирийского танца» она переходила к самым нежным тонам пастели, и переход этот создавался не характером танца, не костюмом или музыкой, – внешним, так сказать, влиянием, а ее внутренним чувством, которое, проявляясь незаметно для нее самой, придавало творимым ею образам такую правдивость, трогательную простоту и невыразимую прелесть. В каждом ее танце было особенное, лишь ей свойственное туше, которого я никогда не видел у других танцовщиц. Это туше отличало и ее несравненную технику. Анна Павловна никогда не «работала» на сцене, и даже в труднейшие технические моменты у нее не замечалось напряжения или усилия. Она танцевала как бы шепотом, незаметно скользя по сцене.

Мне пришлось видеть танцы Анны Павловны ближе и больше, чем кому-либо другому, и всегда с тем же неизменным наслаждением я их смотрел снова. Действительно, в них была невыразимая прелесть, всегда полная свежести, гармонии и тонкой духовности. Но, вероятно, это казалось мне потому, что Анна Павловна для меня была близким, дорогим человеком и я был пристрастным судьей? Может быть, на других это действовало иначе? Нет. С полным беспристрастием я могу удостоверить, что то же самое испытывали другие. Наши спектакли всегда состояли из трех отделений: первые два состояли из балетов, последнее – из дивертисмента. В зависимости от программы дивертисмента некоторые артисты бывали заняты, другие – нет. Не занятые в дивертисменте могли уходить из театра после второго акта. Казалось бы, уставшие

после урока, репетиции любимый вальс и что я для нее дирижирую, что я был не в силах так скоро кончить играть.

Анна Павловна, как я говорил, не любила никаких анекдотов и комических историй, связанных со сценой или спектаклями. Она слишком благоговейно относилась к своему искусству. Но однажды должна была напрячь все усилия, чтобы не засмеяться во время исполнения «Лебедя». В одном большом английском курорте на матине было много детей, и вот во время исполнения «Лебедя» при полной тишине замершего зала вдруг раздался тоненький, слышный на весь зал голосок маленькой девочки:

– Мама, мама, посмотри, какая хорошенькая белая уточка.

С удивительной деликатностью и уважением Анна Павловна относилась к чужому художественному творчеству.

Исполняя какой-нибудь танец, она всегда оберегала точность композиции, не позволяя себе прибегать даже к малейшим изменениям, не говоря уже о дополнениях. Творчество балетмейстера, каково бы оно ни было – крупное или незначительное, – она считала неприкосновенным. Поэтому и в свой репертуар она никогда не позволяла вводить вещи, ей не принадлежавшие, что практикуется теперь почти всеми. Анна Павловна часто говорила своим артистам:

– Овладейте техникой, а затем забудьте о ней и будьте естественны.

Где-то я прочел, что Анна Павловна будто бы была необыкновенно честолюбивой. Это совершенно неправильно. В Анне Павловне была заложена исключительная прирожденная скромность, совсем несовместимая с понятием о честолюбии. Анна Павловна никогда не ждала и не искала внешних проявлений успеха, не хотела играть роли в обществе, не желала быть окруженной выражениями почета, а предпочитала проводить свободное время в своем саду, в кругу самых близких друзей. Подтверждают эту мысль и слова самой Анны Павловны:

– Чтоб сохранить неприкосновенными созданные образы, артист должен появляться перед публикой лишь на сцене, а не в частной жизни.

Исключительно снисходительная, совсем непритязательная в частной жизни, Анна Павловна преображалась, когда дело касалось ее искусства. Сцена не только была ее жизнь, но ее святая святых, и как жрица она строго наблюдала за тем, чтоб не погас жертвенный огонь. Анна Павловна оберегала свое искусство от всего грубого, показного, от всякого посягательства на его достоинство… Малейшее неуважение к сцене, небрежное отношение к работе глубоко ее расстраивали и вызывали на решительный отпор. Будучи самой скромностью, никогда не

требуя, никакого выражения похвал и почтения к себе, стараясь быть незаметной и никого не стеснять, Анна Павловна могла проявлять большую твердость в своих требованиях, особенно тогда, когда администрация театра или местные импресарио не выполняли того, что она считала нужным.

В этом отношении иллюстрацией может служить инцидент, происшедший в Рио-де-Жанейро. Наши спектакли там шли в муниципальном театре. Это – лучший театр в Южной Америке после театра «Колон» в Буэнос-Айресе. Прекрасное оборудование театра, выполненное известными заграничными фирмами, в руках муниципального управления стало приходить в упадок, и во время первого же спектакля Анна Павловна заметила, что занавес раздвигался не во всю ширину сцены, а приблизительно лишь наполовину: это не давало возможности Анне Павловне выводить с собой артистов раскланиваться перед публикой. После спектакля мы сказали об этом заведующему театром, который объяснил, что занавес раздвигается электричеством и завтра же электротехник приведет все в порядок. На следующем спектакле занавес опять был не в порядке, и это снова вызвало неудовольствие Анны Павловны.

Опять я вел переговоры с администрацией, и на этот раз получил категорическое обещание, что, все будет сделано. На следующий день было матине. Все места оказались распроданными, спектакль чудно начался. Но когда после первого акта занавес раздвинулся еще меньше, Анна Павловна заявила, что она танцевать не будет и требует, чтоб публике вернули деньги и объяснили, почему она не будет танцевать. Все начали уговаривать и успокаивать Анну Павловну, но, увидя в этом неуважение к себе и к своим требованиям, вполне законным и разумным, она упорствовала в своем решении. Может быть, дело вскоре и уладилось бы, но вмешавшийся в разговор муниципальный чиновник все испортил. Он пожелал лично видеть Анну Павловну и заявил ей, что если она не будет танцевать – ее арестуют. Это, конечно, подлило масла в огонь. Чиновнику Анна Павловна ответила, что она будет этому очень рада: пусть публика Рио-де-Жанейро увидит, как небрежен муниципалитет, а мир узнает о некультурности Бразилии. Надев пальто и шляпу, Анна Павловна собралась уходить, но в эту минуту около своей уборной увидела знакомую даму – англичанку с очаровательной девочкой лет семи. На выраженное дамой удивление, почему Анна Павловна собирается уезжать, Анна Павловна сказала, что танцевать не будет и едет домой. Тогда девочка, схватив мать за руку и уже плача, сказала:

– Как же ты мне обещала, что Павлова будет танцевать

сегодня «Лебедя».

Мать объяснила, что по случаю именин девочки она взяла ее в театр, чтоб та увидела «Лебедя». Анна Павловна сразу смягчилась, поцеловала девочку и, успокоив ее, что «Лебедь будет», через десять минут уже была на сцене и танцевала.

На следующий день занавес был в полном порядке.

Анна Павловна почти никогда не читала отзывов критики о себе. Я бы сказал, что это ее не интересовало – за редкими исключениями, когда статьи были написаны знающими и серьезными лицами. Совершенно безразличной оставалась она и к комплиментам. Они ее скорее раздражали, как нечто поверхностное и ненужное. Наоборот, серьезные мысли, дельные указания понимающего человека ею очень ценились.

Если собрать все, что было написано об Анне Павловне во всех сорока двух странах, в которых она выступала, то критические статьи, заметки, интервью с ней составили бы громадный материал, но помимо этого материала и ряда отдельных статей, появившихся в России и за границей, было написано о ней несколько книг. Первой из них был небольшой сборник статей германских писателей о ней. Затем появился капитальный труд Валериана Светлова. Это было роскошное издание, вышедшее одновременно на французском и английском языках. В нем Светлов дал подробный анализ различных сторон искусства Анны Павловой, рисовал ее творчество в разных ее ролях, приводил мнения наиболее выдающихся критиков, французских и английских. Затем в 1928 году появилась книга Теодора Стира «Вокруг света с Анной Павловой»[29]. Автор ее был дирижером Анны Павловны в течение четырнадцати лет и был ее постоянным другом; книга эта носит повествовательный характер и ограничивается лишь рассказами о всевозможных эпизодах, имевших место во время долгой службы автора у Анны Павловны. Уже после смерти Анны Павловны была напечатана книга о ней на голландском языке; автор ее Эрнст Крауз; поэт и писатель имел близкое отношение к Анне Павловне по устройству ее турне по Голландии. Книга эта является результатом изучения автором разных материалов о жизни и искусстве Анны Павловны. В Америке готовится к изданию два труда. Один представит из себя книгу, заключающую в себе материал по биографии Анны Павловны, другой готовится к выходу в Калифорнии и будет представлять из себя роскошное издание, полное художественных образов Анны Павловны в карандаше и красках по впечатлениям автора. Появилась летом этого года еще книга Хайдна под названием «Гений танца».

Следя за печатью, получая вырезки из газет всего мира,

прочитав все, что было написано после смерти Анны Павловны, я должен сказать, что лучшее было сказано русскими критиками и писателями, может быть потому, что только в России существовали настоящие балетные ценители, не случайно, а постоянно следившие за этим искусством, знавшие его литературу и относившиеся к нему не свысока, как к какому-то низшему театральному зрелищу, а с любовью и убеждением в том, что искусство танца имеет все права занять место наравне с оперой и драмой.

Помимо того, большинство этих людей, для которых критика не являлась профессией, были вместе с тем и талантливыми писателями. Я уже приводил в другом месте имена поэтов Андреевского, талантливого Сальковского, писателя Беляева, Плещеева, Светлова, Левинсона, также Волынского, известного философа, замечательный труд которого о Леонардо да Винчи сделал его известным всюду. Эти литераторы, разбирая балет или исполнение его, не ограничивались лишь повторением одних и тех же эпитетов и перечислениями технических приемов танцовщиц, а умели сказать нечто более интересное, глубокое и полезное для самих артистов. Замечания подчас далеко не лестные, но правильные, заставляли артистов обращать внимание на свои недостатки и стараться от них избавиться.

За русскими, мне кажется, нужно поставить французских критиков, уступающих, может быть, русским в знании предмета, но всегда высказывающих много интересных мыслей, притом облеченных в изящную и блестящую форму.

Английские критики, за редкими исключениями, никогда особенно не интересовались балетом и писали о нем в силу необходимости дать рецензию о состоявшемся спектакле. Прочитав сотни статей и рецензий, вы убеждаетесь, что все это повторение разных прилагательных, определяющих скорее степень удовольствия, получаемого зрителем, но это не критический разбор того, что происходило на сцене. То же было и в статьях, написанных об Анне Павловне после ее смерти. Было несколько очень хороших и дельных откликов, но громадное большинство ограничилось простым повторением или перепечаткой давно известных эпизодов из ее карьеры, – и это в стране, где так знали и любили Анну Павловну. Замечательно, что многие из публики, даже не знавшие лично Анны Павловны, писали мне после ее смерти письма, полные такой верной оценки и понимания, такой любви и благодарности, и так прекрасно выраженные, что я считаю своим долгом выдержки из них привести в этой книге.

Костюм лебедя, принадлежащий когда-то легенде русского балета

Остается мне еще сказать о немецких и американских критиках. В Германии балетное искусство давно сошло на нет. Королевский театр в Берлине поддерживал балетную труппу, во главе которой стояла знаменитая когда-то танцовщица Антоньетта Дель Эра, женщина таких почтенных лет, что ей уже поздно было танцевать. Время от времени давали какие-то балетики, но архаические и в слабом исполнении.

Неудивительно, что германские критики считали это искусство умершим и давно погребенным. Поэтому приезд Анны Павловны с труппой артистов Императорских театров произвел сенсацию. Увидели, что балет не только не умер, но достиг полного расцвета и совершенства. Один русский критик, бывший в то время в Берлине, так описывает первый спектакль:

«…Это был настоящий триумф – триумф, которым сдержанный в проявлении своих чувств Берлин венчает очень немногих. Казалось, спала маска обычной немецкой корректности; Берлин раскрыл свое сердце русской артистке, встретив ее переполненным, дрогнувшим от рукоплесканий залом. Аплодисменты прерывали танцы, заглушая оркестр, а после “Умирающего лебедя” поднялся такой долгий рев, стон, стук, что артистке, не имевшей возможности удовлетворить публику одними поклонами, пришлось повторить танец, и это было единственным правильным выводом: зданию старенькой королевской оперы угрожала опасность настоящего обвала… Вспоминалось посещение Павловой Москвы – Берлин мало отличался в своем приеме. Но для того, чтобы превратить берлинцев в москвичей, нужна была Павлова. Какую же драгоценность таил в себе этот хрупкий сосуд – худенькая, изящная, очень нервная женщина с острыми, необычайно быстро меняющимися чертами лица, неуловимыми для портретиста, с благородно высоким лбом, обрамленным гладко зачесанными волосами, черному блеску которых так удивительно подходили огромные, горящие глаза…»

Немецкие критики приняли Анну Павловну как мечту, слетевшую к ним с неба, и с тех пор неизменно каждый приезд Анны Павловны встречали с энтузиазмом. Им надо отдать справедливость: они очень добросовестны, и некоторые из них имеют большую эрудицию.

Американцы до приезда Анны Павловны совсем не знали классического балета. У них был балет при театре «Метрополитен», но в виде лишь придатка к опере, и дававшиеся там иногда маленькие балетики шли только для пополнения программы. Для американцев Анна Павловна явилась откровением.

Среди американских рецензентов были два или три, серьезно изучивших балет, а один из бостонских критиков, самый компетентный, писал замечательные статьи, проявляя большое понимание и разбирая даже технические стороны танца. В громадном же большинстве случаев это были очень хвалебные отзывы, с пересказом содержания балетов, характеристикой лиц, описанием костюмов и т. п.

Критики латинских республик Южной Америки, не зная балетного искусства, не пускались в разбор техники танцев, но писали восторженные и часто очень красивые статьи об искусстве Анны Павловны и производимом ею впечатлении.

Удивляла нас иногда добросовестность критиков таких отдаленных стран, как Австралия и Южная Африка, почти не видавших балета и, очевидно, подготовившихся к приезду Анны Павловны. В своих статьях они проявляли знакомство с предметом и с взглядами Анны Павловны, высказанными ею в разных случаях, еще много лет раньше.

Говоря о критиках, я должен сказать, что я никогда не мог понять, неужели можно было, глядя на танцы Анны Павловны, разбирать их, не чувствуя, что перед нами – нечто единственное и не поддающееся ни рассуждению, ни критике. Говорить это – не значит превозносить Павлову: просто нужно установить, что она была неповторимым явлением, которым людям ее поколения выпало счастье наслаждаться. За те двадцать лет, что Павлова неустанно танцевала во всех частях света, все привыкли к мысли, что она – неотъемлемо «наша», и в голову не приходила мысль, что наступит момент, когда вдруг ее не станет.

И когда это так неожиданно случилось, мир – можно сказать без преувеличения – содрогнулся, ощутив сразу всю остроту этой утраты.

Оценена ли вполне художественная личность Анны Павловны?

На этот вопрос я нахожу ответ в следующих словах Александра Плещеева:

«О Павловой существует большая литература, написано очень много, но еще больше должно быть написано имевшими счастье видеть ее историками театра.

Тяжело выговорить, но гений артистки после ее смерти вырастает с каждым днем, и отсутствие ее, образовавшее незаполнимую брешь на сцене, все убедительнее и убедительнее показывает, кого мы потеряли.

Громадность художественной личности Павловой теперь представляется уже необъятной».

При каждом удобном случае, во всех своих интервью повсюду за границей, в Англии, Америке, Австралии, Анна Павловна указывала на необходимость иметь правительственные или субсидируемые театры или консерватории. Из всех великих держав Англия никогда не имела ни правительственного, ни субсидируемого театра, что совершенно непонятно: во-первых, известно, как любят англичане театр; во-вторых, Англия – богатая страна, тратящая на свои удовольствия и спорт колоссальные

суммы. Может быть, объяснение кроется в том, что Англия не любит серьезного театра. Чем другим можно объяснить, что на родине Шекспира вы очень редко можете увидеть какую-нибудь из его пьес?

Не странно ли, что в Лондоне, с его восьмимиллионным населением, нет потребности иметь постоянную оперу? Обыкновенно летний сезон продолжается около восьмидесяти недель, а потом чудный театр «Ковент-Гарден», с вековыми традициями, обращается в дансинг.

В царстве ревю и музыкальной комедии пошла теперь мода на американских артистов. Антрепренеры и менеджеры объясняют, что американцы более индивидуальны, веселее и забавнее, чем английские артисты.

Анна Павловна правильно указывала на то, что правительство, занимающееся просвещением народа, должно заботиться также и о его культуре, в области которой театр играет важную роль. Но для этого необходимо, чтобы народ приучился видеть в театре не только развлечение, но еще и нечто серьезное, смотреть на театр как на воспитателя. Русские и немцы могут служить этому иллюстрацией и примером. Почему в России интересовались театром и серьезной комедией, а в Англии нет? Вероятно, потому, что в этих странах всегда были правительственные и субсидируемые театры: не испытывая зависимости от кассы, они не должны были угождать вкусу публики, управляются образованными и знающими людьми, выдвигают пьесы, по своему содержанию и художественности постановки полезные для развития масс. Обладая нужными средствами, такой театр может привлекать лучших художников для декораций и костюмов, известных музыкантов и лучших артистов – так объединяются все главные отрасли театрального искусства и создаются спектакли, на которые публика будет ходить, а если такой театр существует много лет, он несомненно станет воспитателем вкуса публики, поднимет ее до серьезного репертуара.

То же самое и с оперой.

Если драматический театр, требующий гораздо менее затрат, еще может, хоть с трудом, существовать как коммерческое предприятие, то уже давно известно, что опера не в состоянии обходиться без крупных субсидий. Я не говорю, конечно, о популярных антрепризах, дающих оперные спектакли по дешевым ценам и имеющих особую публику. В русских Императорских театрах гастрольной системы не существовало.

Были постоянные составы с хорошими артистами. Иностранные знаменитости не приезжали, но были образцово

поставленные хоры, превосходный оркестр, художественная постановка, и театр всегда был полон. Конечно, это возможно, если сезон продолжается восемь или девять месяцев в году, а не десять недель. Такой срок ничтожен для создания хорошего хора и оркестра, и громадные и непроизводительные расходы, разложенные только на эти два с половиной месяца, неизбежно грозят большим дефицитом.

В Америке правительство тоже не субсидирует театра. Но там частные лица очень щедро дают средства на поддержку двух оперных театров в Нью-Йорке и Чикаго и еще симфонических оркестров.

Ознакомившись во время наших постоянных турне по Америке с условиями деятельности этих двух театров и нескольких симфонических оркестров, Анна Павловна неоднократно выражала недоумение по поводу колоссальности затрачиваемых сумм и ничтожности результатов.

Дело в том, что в устройстве и субсидировании этих оркестров играет существенную роль желание быть меценатом или самолюбие, жаждущее, чтобы данный город прослыл высококультурным и музыкальным. Я знаю, что для одного такого оркестра были выписаны лучшие солисты из разных городов Европы. Некоторые из них были профессорами в консерваториях, и им нужно было платить огромные деньги: ведь они бросали свои места и ехали в Америку. Между тем спрос на симфоническую музыку очень ограничен. Число ежегодно устраиваемых концертов очень невелико, и в результате получается огромный дефицит. Я знаю от менеджера одного оркестра (это, впрочем, не секрет и известно всем), что местный меценат – колоссально богатый человек – приплачивает в год на содержание оркестра триста тысяч долларов. Если перевести эту сумму из долларов во франки – получится семь с половиной миллионов, между тем как «Гранд Опера» в Париже имеет годовую субсидию в два миллиона франков.

Я не знаю, как обстоит сейчас дело в чикагской «Опере», но когда мы были в Чикаго несколько лет тому назад, дефицит этой оперы доходил до пятисот тысяч долларов. Мне на это могут сказать: почему бы богатым людям не изображать из себя меценатов и не тратить деньги, во всяком случае, с известной пользой для страны? Да, такое соображение могло быть серьезным, если бы в Америке было несколько правительственных консерваторий, где желающие могли получать серьезное музыкальное образование, а не ездили для этого в Европу; если бы в музыкальном отношении американцы стояли так высоко, что их действительно не удовлетворяли бы просто хорошие оркестры,

какие существовали в России, существуют в Германии, – да, в таком случае эти затраты, может быть, и находили бы себе оправдание. Но сейчас, когда на всю Америку с ее 115-миллионным населением существуют лишь две оперы и десяток симфонических оркестров, стоящих своим покровителям колоссальных денег, я думаю, было бы много правильнее, чтобы дающие деньги объединились и создали грандиозное и полезное для страны дело.

Америка обладает полной возможностью устроить нечто большое и полезное в смысле воспитательного театрального зрелища. Помимо того, что у нее есть для этого средства и сотни богатых людей на такое дело пойдут, – еще в каждом большом городе существуют роскошные аудиториумы, в большинстве случаев принадлежащие городским муниципалитетам. Это – грандиозные помещения с шестью-двенадцатью тысячами мест, предназначенные главным образом для всевозможных съездов, а их в Америке бывает очень много, – а также для выставок, концертов и спектаклей. Благодаря техническим приспособлениям эти залы очень быстро превращаются в настоящий театр со сценой и необходимым оборудованием.

Часто и нам приходилось давать спектакли в таких аудиториях. Устройство спектаклей для народа по дешевым ценам, несомненно, привилось бы и дало прекрасные результаты, так же как и в России, где с введением казенной монополии по продаже водки правительство решило отпускать значительные средства на предоставление народу дешевых образовательных зрелищ. В Петербурге был построен большой театр, названный Народным домом[30], где давались пьесы, преимущественно патриотического и исторического характера, и оперы русских композиторов. Огромный успех заставил правительство создать второй такой же театр в фабричном районе Петербурга (Стеклянный завод[31]). Такие же театры были открыты в Москве и в ряде других городов, и везде эти предприятия сопровождал неизменный успех.

Кроме аудиториумов, в Америке довольно много колоссальных греческих театров, где периодически спектакли идут на открытом воздухе. При наличности всех этих данных энергичные и опытные люди могли бы создать действительно нечто серьезное и полезное.

С небольшой субсидией, которую французское правительство давало артисту Жемье, ему удалось устроить прекрасные спектакли для широкой публики в парижском Трокадеро. Я думаю, что весь вопрос в инициативе – в смысле денег и сочувствия задержки в Америке никогда не бывает. Анна

Павловна не раз доказывала, что если б все деньги, затрачиваемые ежегодно в Америке, были объединены и тратились разумно и планомерно, то, несомненно, и музыкальное образование, и дешевые театры для народа могли бы быть обставлены гораздо лучше, чем в любой стране Европы.

Глава IX
Анна Павлова в жизни

Всем, кто знал и видел Анну Павловну, никакое описание не заменит и не дополнит впечатления, произведенного на них ее обликом, но для тех, кто ее не знал, и для будущих поколений я считаю нужным дать представление и об ее наружности. Для этого я хочу взять литературный портрет, нарисованный английским критиком Сирилом Бомоном. В своем некрологе об Анне Павловне он писал:

«Она обладала идеальным для танцев телом. У нее были прекрасные руки с удлиненными пальцами, ее ноги, особенно в подъеме, были великолепны. У нее было бледное овальное лицо с высоким лбом, темные, гладко зачесанные волосы, нос с легкой горбинкой, огромные глаза цвета спелых, темно-карих вишен. Бесподобна была голова на лебединой шее, и выражение лица, отчасти поэтическое, отчасти задорное, отчасти повелительное, постоянно менялось, как лицо самой природы. Тело ее было подобно самому чувствительному инструменту. Оно мгновенно откликалось настроениям танца, подобно тому как камертон вибрирует от всякого прикосновения».

При первом взгляде на Анну Павловну в ее городском костюме она не производила впечатления. По собственному признанию многих журналистов и людей из публики, им казалось невероятным, что эта хрупкая, с виду слабенькая женщина, с бледным лицом и гладко зачесанными волосами, так скромно одетая, была Анной Павловой, создающей на сцене образы чарующей грации и обладающей такой силой изумительного балетного мастерства. Но как только Анна Павловна начинала говорить и глаза ее останавливались на собеседнике, так сейчас же впечатление менялось и вновь совершалось чудо ее покоряющей притягательности.

Необыкновенная грация не оставляла Анны Павловны и в частной жизни. Все движения ее были так мягки, гармоничны и полны такой неотразимой прелести, что приходившие к ней неизменно испытывали чувство восхищения, глядя на нее, когда она гуляла, или разливала чай, или что-нибудь рассказывала. Лондонский «Радио Таймс» в своей статье об Анне Павловне приводит слова одного знаменитого поэта, что «самое прекрасное видение, которое ему привелось узреть, пронеслось пред ним однажды утром, когда, гуляя по террасе отеля в Амальфи, он увидел Анну Павловну, которая вышла на балкон и, не

подозревая, что за ней кто-либо наблюдает, протянула руки, приветствуя красоту итальянского дня. Сколько таких прекрасных мгновений было, вероятно, у тех, кто знал ее…»

Сколько лиц мне говорили, как при первой же встрече с Анной Павловной они чувствовали, что перед ними необыкновенное существо. Духовная сила, излучавшаяся от этого человека, производила такое впечатление, что люди теряли желание анализировать, говорить с ней даже по тем вопросам, ради которых они пришли к ней. Это особенно удивительно потому, что простота и доступность были отличительной чертой Анны Павловны. Почти все импресарио, директора театров, артисты, приходившие увидеть Анну Павловну, удивлялись, как мало она походит на знаменитость, на «диву», избалованную поклонением всего мира. «Как она добра и человечна», – восхищались все, проведшие с ней хотя бы несколько минут.

Анна Павлова была иконой стиля своего времени. Она придумала и свой стиль одежды – многослойные тонкие покрывала, которыми она с легкой небрежностью обматывала свое стройное тело. Благодаря ей в моду вошли драпированные в испанской манере манильские шали с кистями и шляпки.

У Анны Павловны были чрезвычайно выразительные руки. В разговоре они все время принимали участие. Она так красноречиво иллюстрировала свои слова и мысли, что даже не понимавшие языка, на котором она говорила, по движениям ее рук угадывали, о чем идет речь, какую незаметную мелочь передавала в эту минуту их собеседница. Ее шея давала удивительно прекрасную линию постановки головы и перехода к плечам. Сложена была Анна Павловна необыкновенно пропорционально. У нее до конца жизни оставалась фигура молодой девушки, и это приводило в изумление всех портних. Ноги Анны Павловны, тонкие и нежные, с необыкновенным подъемом, были очень сильны и выносливы. За долгие годы своих выступлений, при постоянных переменах театров и климата, она имела лишь два инцидента со своими ногами.

Первый много лет тому назад случился в Сан-Луисе, в Северной Америке. Танцуя «вальс-каприс» в сандалиях, сделав совершенно спокойно и без всякого усилия движение, чтоб стать на полупальцы, Анна Павловна внезапно почувствовала, что с ногой что-то случилось: она не может на нее ступить. Это было в последних тактах последнего номера.

Занавес опустили, и Анну Павловну перенесли в уборную. Вызванный врач не мог ничего определить и посоветовал сейчас же ехать в лечебницу, снять рентгеновский снимок. Снимок тоже не обнаружил достаточно ясно – перелом ли это или нет. Так как через несколько дней мы должны были выступать в Чикаго – мы решили ехать прямо туда, отменив спектакли в других городах. На чикагском консилиуме врачи разошлись во мнениях. Американский хирург и еще один врач признали перелом косточки в тыльной части ступни и заявили, что Анне Павловне нельзя танцевать месяца два. Профессор же чикагского университета полагал, что это лишь надрыв связки и что через десять дней Анна Павловна может выступить.

Так и оказалось.

На ногу накладывался липкий бандаж, плотно державший ее. Постепенно нога окрепла, и через три недели после этого случая все пришло в порядок.

Анна Павловна объясняла, что это произошло оттого, что предыдущий номер она танцевала на каблуках и после этого переход на движение ноги в сандалии повлек какое-то неловкое движение, повредившее связку. После этого случая Анна Павловна боялась танцевать «вальс-каприс» в сандалиях и всегда исполняла его в танцевальных туфлях, находя, что они более стягивают и держат ногу.

Второй случай напугал Анну Павловну гораздо больше.

В балете «Амарилла» в адажио Анна Павловна, опускаясь на колени, увлекшись ролью, сделала это так резко, что можно было слышать даже в зале удар колена о пол. Но впервые Анна Павловна почувствовала какую-то неловкость только некоторое время после спектакля. Вызванный врач не нашел ничего серьезного. Другой предложил забинтовать колено, в то время как оно и без того уже с трудом сгибалось. Наконец, третий, известный нью-йоркский врач, осмотрев колено, решил, что Анна Павловна должна прервать турне и ей необходимо сделать операцию, результат которой покажет – будет ли она вообще в состоянии танцевать.

Анна Павловна и все мы, конечно, очень испугались, но как-то не верилось врачу, и Анна Павловна, хотя и с трудом, продолжала танцевать.

Попав в город Спрингфилд, мы узнали, что там существует известный специальный госпиталь для всевозможных профессионалов: атлетов, футболистов и т. д., и во главе этого учреждения стоит хороший и опытный врач.

Анна Павловна обратилась к нему, и он ее сразу успокоил, сделав применение диатермии, которая только что начинала входить в употребление, и посоветовал применять ее при всякой возможности, а помимо этого каждый день делать массаж.

Через несколько недель ноге было лучше, а по окончании сезона Анна Павловна уехала в Сальцомаджоре, где тамошние грязи окончательно привели ногу в порядок. Если вспомнить, что в среднем Анна Павловна танцевала около 220 раз в год, в самых неблагоприятных условиях, часто на невозможных сценах, то нужно признать большим счастьем, что за все время ее карьеры случилось только два инцидента.

Когда-то очень слабый ребенок, Анна Павловна сделалась сильной и выносливой женщиной, не позволяя себе подчиняться неблагоприятным условиям, ободряла всех, несмотря на нездоровье или нервное состояние, и находила недопустимым, чтоб публика могла что-нибудь заметить. Еще на сцене Императорского театра она жаловалась иногда на боль в боку. Известный хирург нашел у нее аппендицит и советовал его оперировать. Тогда же летом в Швейцарии я воспользовался случаем, чтоб показать Анну Павловну знаменитому профессору Кохеру, который подтвердил диагноз петербургского хирурга и сказал, что хотя с операцией торопиться нечего, но лучше ее все-таки сделать. Вскоре после этого боли исчезли и никогда не возобновлялись.

Естественно, что при таких тяжелых условиях работы время от времени бывали и недомогания. В разное время Анна Павловна

показывалась лучшим врачам Европы и Америки, и все они находили у нее сердце, легкие и главные органы совершенно здоровыми.

За эти годы у Анны Павловны выработались свои взгляды и привычки лечения. Почувствовав себя простуженной, она иногда через силу шла в театр и заставляла себя делать большой экзерсис, находя, что лучшим средством исцеления является испарина. Свои недомогания Анна Павловна всегда переносила на ногах, не отменяя спектакля.

При переезде из Солт-Лейк-Сити в Лос-Анджелес мы попали в местность, окруженную со всех сторон большим наводнением, и пробыли там около трех суток, пока исправляли поврежденные мосты. По приезде в Лос-Анджелес несколько членов труппы оказались больными. У Анны Павловны тоже сильно разболелось горло, и врач запретил ей танцевать, а она настаивала на своем, и каждый вечер врач приходил в театр и делал ей вспрыскивание, чтобы она могла докончить спектакль.

Убедить или заставить Анну Павловну отменить спектакль в таких случаях было невозможно.

Анна Павловна отличалась совершенно необычайной энергией, и часто невольно приходила мысль, как в такой хрупкой, маленькой женщине мог таиться такой запас сил.

На фронтоне здания Главного почтамта в Нью-Йорке выгравирована большая надпись: «Ни дождь, ни снег, ни бури не останавливают американскую почту в исполнении своих обязанностей». С таким же правом Анна Павловна могла взять своим девизом, что никакие затруднения или личные огорчения не могли ее остановить в исполнении того, что она считала своим долгом.

В главе «За кулисами» я уже говорил, при каких тяжелых условиях приходилось иногда выступать Анне Павловне. К этому, конечно, иногда присоединялось и недомогание, а нередко и какие-нибудь огорчения в связи с делом или известиями, полученными из России, и случалось, что Анна Павловна выходила из своей уборной расстроенной, со слезами, стараясь лишь, чтобы они не испортили ее грима. Если это случалось в балетах, где такому настроению было объяснение, как, например, в «Амарилле» или «Жизели», то это было незаметно; но когда надо было появляться в «Фее кукол», то требовалось большое усилие, чтобы овладеть собою и выйти на сцену с веселым лицом, полным игривой кокетливости. Но Анна Павловна твердо верила в то, что публике нет дела до недомоганий и настроений артиста, что публика пришла в театр видеть те образы, которые артист должен дать, и если он не в состоянии этого сделать, то лучше

отменить спектакль; если же артист решается предстать перед публикой, он должен побороть свое недомогание и забыть на время о своих огорчениях. И действительно, в тот момент, когда она должна была появляться на сцене, ее слезы высыхали и она выскакивала радостная и веселая, и публика думала, какая счастливица эта Павлова, как ей все легко дается.

Анна Павловна возвращалась к себе домой в Лондон, после семи-восьми месяцев турне, усталой от работы, постоянных переездов и жизни в отелях, и можно было ожидать, что то короткое время, которое она проведет у себя дома, она действительно будет отдыхать. Но такой отдых продолжался всего два-три дня, вслед за чем ее неукротимая энергия начинала проявляться во всем, что касалось ее дома и ее сада. Анна Павловна обожала свой сад и проводила в нем большую часть времени; первые ее заботы проявлялись именно в отношении сада. Хотя бы в предыдущем сезоне сад был переделан известной лондонской фирмой садовых архитекторов, Анна Павловна неизменно приходила к убеждению, что какая-нибудь дорожка портила вид и ее нужно закрыть газоном. На следующий же день появлялись рабочие, привозили газон, и работы происходили под личным наблюдением Анны Павловны. Затем оказывалось, что в другой части сада кусты закрывали вид; их надо было перенести в другое место. Посаженные вокруг озера цветы оказывались неудачными; надо было заменить их другими. Потом наступала очередь дома. Дом состоял из двух этажей и больших подвалов, расположенных подо всем домом; подвалы эти служили частью для музыкальной библиотеки, частью для хранения театрального гардероба. Анна Павловна решала, что необходимо перестлать полы, добавить количество шкапов, переделать двери в одной из комнат, расширить балкон и т. д. Убедившись, что наша голубиная семья опять увеличилась и что им тесно, Анна Павловна шла на крышу, давала указания, как устроить новые домики, чтобы голубям было удобно. При этом замечателен был не только тот интерес, с которым она сама относилась ко всем этим вопросам, но и то, с каким вниманием, настойчивостью и добросовестностью она приводила все в исполнение. Огромное удовольствие доставляло ей, когда среди рабочих она находила людей, с интересом относившихся к ее планам и помогавших советами и указаниями. Она так любила все, касавшееся строительных работ в доме, и так интересовалась каждой деталью, что, смеясь, соглашалась со мною, когда я ей говорил, что вместо того, чтобы быть танцовщицей, она должна была бы быть архитектором.

Анна Павловна обладала способностью в нужный момент

концентрировать силу своих волевых центров и собирать максимум энергии. Я это видел несколько раз при разных обстоятельствах. Так как это – книга о Павловой, не грех привести и мелкие случаи. Помню такой. Надо было открыть бутылку. Штопора под рукой не было, а пробка вошла глубоко и только незначительная часть ее была снаружи. Ухватить ее было невозможно, и ни один из присутствовавших молодых и сильных артистов не мог ничего сделать. Анна Павловна попросила дать ей бутылку, и все с улыбкой следили за ней. Сразу на лице Анны Павловны отразилось все скрытое напряжение воли, передавшееся мускулам руки, и вдруг своими тонкими пальчиками без всякого видимого усилия она вытащила пробку перед остолбеневшими гостями.

В своих вкусах, в еде Анна Павловна не была особенно взыскательна, но любила русскую кухню. Поэтому, приезжая на отдых в Лондон, после многих месяцев жизни в отелях, мы всегда имели русский стол. Черный хлеб, гречневая каша, грибы, битки, осетрина были блюдами, чаще всего фигурировавшими в нашем меню. Во время работы и переездов меню сокращалось и чаще всего состояло для нее из бараньих котлет или курицы и компота.

Очень любила Анна Павловна чай с медом или вареньем. Когда не танцевала, с удовольствием выпивала за обедом стакан красного вина. Во время работы ничего не пила, и лишь изредка, чувствуя себя слабой, проглатывала перед спектаклем несколько капель коньяку.

При большой любви Анны Павловны к архитектуре, скульптуре и живописи ее больше всего тянуло в Италию, а из всех городов Италии во Флоренцию.

Нам пришлось три раза ездить в известное лечебное место Монеткатини, находящееся в часе езды от Флоренции, и мы отправлялись туда каждую субботу и воскресенье. Наш старый петербургский знакомый Николай Петрович Оттокар, состоящий теперь профессором Флорентийского университета по кафедре истории искусства, был гидом и показывал нам все музеи и достопримечательности.

На Анну Павловну всегда особенно благодатно действовала атмосфера Флоренции. Поднявшись на площадку Давида, Анна Павловна могла часами любоваться несравненным городом при лунном освещении. Из других городов она больше всего любила Венецию и Сьену.

Аккуратно и обязательно Анна Павловна посещала все художественные галереи. Особенно любила Уффици, Лувр, Национальную галерею в Лондоне и Мюнхене, музей Торвальдсена в Копенгагене и музей Родена в Париже. Ее

любимыми скульпторами были Микеланджело и Донателло, из художников – Леонардо да Винчи, Боттичелли и Содома.

Теплу и солнцу Анна Павловна радовалась как дитя и свое время отдыха предпочитала проводить в Италии или на юге Франции. Она совсем легко переносила тропическую жару и могла гулять под палящим солнцем. По ее мнению, жара хорошо действует на связки и в тропическом климате можно делать гораздо меньше подготовительных упражнений, в холодном же климате надо долго «разогреваться».

Когда мы были в Новой Зеландии, стояла суровая зимняя погода, вечера и ночи были очень холодны, а театр не отапливался. Надо было часами делать экзерсисы, чтобы «разогреться» перед началом спектакля. В одном из городов местный мэр велел поставить на сцене несколько газовых печей, вокруг которых, в костюмах и гриме, артисты «грелись», прежде чем выходить на сцену.

Анна Павловна с детства сохранила любовь к рождественским праздникам, и где мы бы ни были, в сочельник неизменно устраивалась елка. На елку приглашались все наши артисты и служащие. Анне Павловне доставляло большое удовольствие самой выбирать подарки. И несколько раз мы устраивали елки в местах, где это сделать было не так просто.

Помню елку в Рангуне (Бирма), где с большим трудом удалось раздобыть маленькую елочку, потом елку в Бомбее и елку среди океана, на пути из Англии в Южную Африку.

Нам пришлось взять елку с собой из Англии и заранее приготовить все подарки. Странное, но трогательное впечатление производила елка в своем наряде из искусственного снега в эту лунную ночь под экватором.

Первый и единственный раз Анна Павловна устроила елку в своем лондонском доме в 1929 году. Закончили короткое турне по Англии, и у нас оказался двухнедельный перерыв перед отъездом в континентальное турне. Анна Павловна радовалась, что наконец она проведет сочельник и канун Нового года у себя в «Айви-хаус».

Также придерживалась Анна Павловна русского обычая устраивать пасхальный стол. Где бы мы ни были, непременно нужно было, чтоб пасха, куличи и красные яйца стояли на столе, к которому приглашались все русские члены нашей труппы. Во время нашего последнего восточного турне мы встретили Пасху в Сиднее, а добыть тут пасху и куличи было бы нелегко, но помог случай: выручила одна русская интеллигентная женщина, отличная хозяйка, попавшая в Австралию с мужем и детьми из Сибири, и был устроен прекрасный пасхальный стол.

В таких случаях Анна Павловна была очаровательной хозяйкой, полной удивительного радушия и внимания. Каждому она умела сказать ласковое слово и вспомнить о далеких семьях своих гостей. Сама Анна Павловна переживала двойственное настроение: ее радовало видеть вокруг себя нашу большую театральную семью, веселое оживленное общество, самой участвовать в этом веселье, но в душе неизменно пробуждались воспоминания о прежних елках, русской зиме, далеком Лигове, о рождественских праздниках в России, куда ее тянуло всегда.

Куда бы судьба нас ни закидывала за последние годы, везде приходилось встречать русских в самых разнообразных условиях, иногда очень трудных. Но люди как-то устраивались, жили, воспитывали своих детей, мечтали еще вернуться в Россию.

Неудивительно, если все как-нибудь устраиваются в Америке – громадной, богатой стране, – но неожиданно было узнать, например, что существует целый казачий поселок около Брисбен (Северная Австралия) со своим атаманом, – казаки, легко освоившиеся с тропическим климатом, дельно и удачно вели свое сельское хозяйство, заслужив уважение окружающего населения.

В Сиднее оказался русский клуб, объединивший около пятидесяти человек, при нем были маленькая дешевая столовая и библиотека. В другом городе русские объединились в тесный кружок, членами которого были доктор, архитектор, кирасирский ротмистр, морской офицер и др. Жены их устроили мастерские дамских нарядов, мужчины исполняли разного рода работы, и когда наступало время рубить сахарный тростник, они отправлялись на эту трудную, впрочем хорошо оплачиваемую работу. Удачно был устроен и русский клуб в Александрии, в Египте.

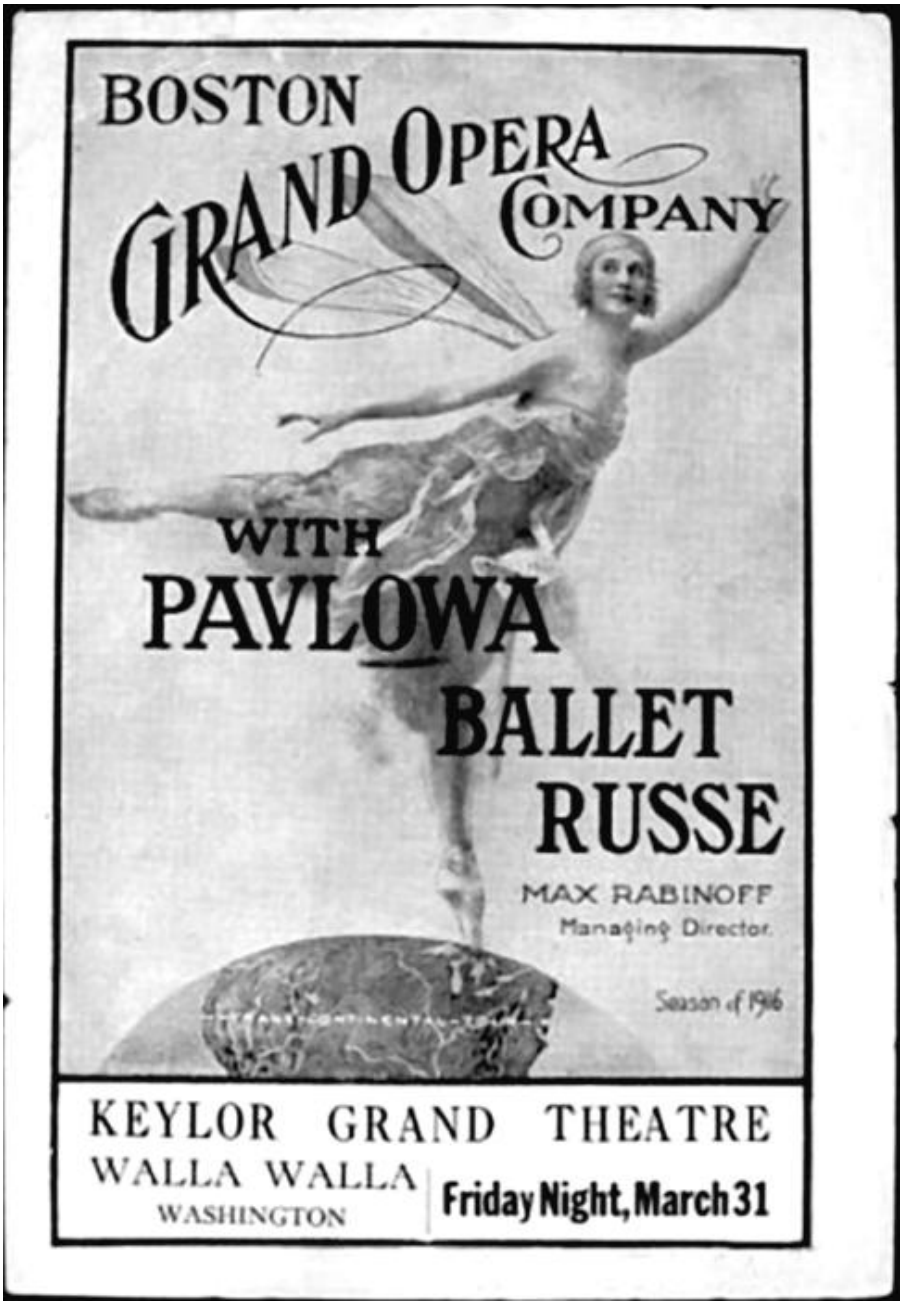
Везде русские встречали Анну Павловну с радостью и обожанием, как гордость их страны. Большинство помнило Анну Павловну еще по Мариинскому театру. Анне Павловне доставляло искреннее удовольствие встречаться с русскими, и с большим удовлетворением она наблюдала, как русские люди, несмотря на самые трудные условия, не зная языка, устраивались, поднимали на ноги детей, в которых воспитывали сознание, что они – русские, и любовь к их далекой родине.

Везде русские люди могли устроиться – за исключением Японии.

В Японии заработная плата так ничтожна, а японцы, отличаясь необыкновенным трудолюбием, в жизни так скромны и нетребовательны, что ни один европеец не может там просуществовать физическим трудом.

После наших турне по этим далеким странам Анна Павловна

всегда получала много писем от русских. Они писали, что ее приезд поднял престиж русского имени, и к ним теперь относятся внимательнее и охотнее им помогают.



Афиша. 1916 г.

Замечательно то, что у Анны Павловны не было врагов:

казалось бы, что ее исключительно быстрая карьера могла вызвать зависть и недоброжелательство, а выдвинулась она на первые места действительно необыкновенно скоро. Через два года по окончании школы она уже танцевала ответственные балеты, а после трех лет службы получила уже звание балерины, что доставалось другим обыкновенно по прошествии десяти лет службы. Но исключительный талант Анны Павловны, ее исконная скромность и доброжелательность ко всем сделали ее общей любимицей. Если у нее и были недоброжелатели – они не смели этого открыто признать. Защитники новых направлений в танце видели в Анне Павловне опасного противника, но, критикуя и нападая на классический балет вообще, они никогда не касались Анны Павловны, зная, что ее престиж непоколебим.

Гений может гореть в человеке помимо и даже вопреки его личности. Гениальный человек может обладать слабостями, казалось бы, несовместимыми с идеалистическим представлением о гениальности, и беспристрастный свидетель, историк, автор исследования могут касаться этих темных сторон великого человека. Однако при двух непременных условиях: нужна добросовестность и изучение бесспорного материала.

Но бывают – правда, редко – такие высокоодаренные натуры, в которых гениальность сочетается с благородной, высокой душой и великим сердцем, полным добра, открытым для всех в своей чистой простоте. Такие личности для людей становятся символом возвышенной красоты, и даже в наше совсем не идеалистическое время мир воздвигает их, как святыню. Решающиеся их рассматривать, анализировать и судить должны это делать с исключительной бережностью, с сознанием того, к кому они прикасаются. Незабвенный образ Анны Павловны, облетевший весь мир, везде оставивший по себе растроганную благодарность, неслыханное дотоле преклонение пред великой артисткой и нежнейшую любовь к человеку, стал символом и святыней: люди чтили Анну Павловну при жизни, и она стала еще дороже после смерти. Подходить к той, которая так самоотверженно отдавала себя на служение искусству и миру, надо если не с благоговением и трепетом, как это всегда делают большие критики и писатели, то, по крайней мере, с уважением. В особенности это должен чувствовать всякий, кто сотрудничал с ней, хотя бы только временно и случайно и не очень удачно. Не надо брать себе за образ прислугу философа Канта, которая, прослужив у него тридцать лет, никак не могла себе усвоить, что он был великий человек.

В вышедшей недавно книге «Гений танца» автор ее относится к Анне Павловне как к человеку далеко не симпатично.

Анна Павловна представляла исключительное сочетание гениальной натуры артиста с большой человеческой, доброй и чуткой душой, с широким сердцем, чуждым всего злого. И говорить о ее недостатках можно лишь при непременном желании их найти. Конечно, она была человек и обладала слабостями, но это были те неизбежные маленькие слабости, которые должны быть в каждой нервной впечатлительной женщине. Надо, однако, всегда помнить, кем была Анна Павловна, какая ответственность на ней лежала, какую трудную и самоотверженную жизнь вела эта артистка, и тогда все мимолетные вспышки ее раздражения, вызывавшиеся делом ее искусства, станут понятными и простительными. Такие вспышки, естественно, должно было чувствовать ее окружение – ее ближайшие сотрудники. Конечно, касались они и меня – я являлся ответственным за ведение дела, – затем балетмейстера и дирижера. Если иное замечание, даже резкое, принималось с сознанием, что Анна Павловна и тут никого не хочет обидеть, указывает правильно по существу, что нарушение порядка ее должно огорчать и отвлекать от работы, – получивший замечание старался объяснить и успокоить Анну Павловну, и тогда немедленно, тотчас же она успокаивалась. Но если кто-нибудь из нас, не касаясь существа вопроса, переносил его на личное самолюбие, – Анна Павловна расстраивались не на шутку: ее сотрудник, вместо того чтоб помочь и облегчить задачу, не интересуясь существом указанного дефекта, переносит вопрос на личную почву. Но и эти редкие, даже более серьезные недоразумения ликвидировались очень быстро: я уже упоминал, что отходчивость Анны Павловны была воистину необыкновенной. Совершенно искренно Анна Павловна забывала о происшедшем, и если я ей говорил потом, что в пылу разговора она сказала такую-то резкость, ее это удивляло:

– Неужели я это сказала?

Не надо забывать, что такие инциденты происходили, во-первых, далеко не часто, а затем, бывали только в кругу постоянных сотрудников Анны Павловны, работавших с ней много лет. От своих сотрудников, знавших ее и понимавших, что это не капризы, а заботы, вызываемые делом, Анна Павловна могла ждать успокоения: можно ль было обострять эти трения, эти такие понятные вспышки? По совести должен сказать: почти всегда Анна Павловна была права. У нее был совершенно необыкновенный глаз, охватывавший буквально все. Войдя в комнату, Анна Павловна сразу замечала, что такая-то картина чуть-чуть криво висит, полка или этажерка покрыта пылью. Так же было и на сцене. Выйдя перед спектаклем, Анна Павловна в

один момент улавливала, что у такой-то грим не в порядке, у другой – смятый костюм, у третьей ленточка на башмаке неаккуратно завязана, и Анна Павловна сердилась: почему она должна заниматься этими мелочами, отвлекаться и терять свое настроение, а заведующий гардеробом не заметил, что костюм смят, и режиссер не указал артистам на плохой грим. То же самое было и с танцами. Анна Павловна сразу видела, что в па де катр[32] одна из танцовщиц нагибала голову больше, чем другие, а в таком-то месте одна поднимала руку раньше, чем следовало. Попадало в таких случаях не танцовщице, а балетмейстеру или режиссеру, недостаточно хорошо срепетировавшим балет. Понятно, что те или другие недочеты могут всегда случиться, и Анна Павловна прекрасно знала это. Но она также знала, что только строгая дисциплина и систематическая, неукоснительная требовательность к артистам, их собственное сознание ответственности на сцене могут поддерживать дело в той атмосфере искусства, которое она сама создавала, вкладывая в него всю душу. Она не выносила небрежности или неряшливости в работе. Но вот, несмотря на ее требовательность и строгость, за все годы, которые я провел с Анной Павловной, мне помнятся лишь два случая, когда артисты были оштрафованы за какие-то упущения.

Какие же еще недостатки были у Анны Павловны? Отдавая три четверти своего существования искусству и одну четверть своему дому, благотворительности, цветам, птицам, скульптуре, нигде не бывая, имея лишь немногих друзей, без малейших проявлений тщеславия или позирования, воплощение скромности, простоты, искренности, она так прожила всю свою жизнь, что не знаешь, в каких областях ее сердца и души можно было найти эти недостатки.

После какой-нибудь вспышки Анны Павловны, расстроенный ее слезами, всегда сопровождавшими такие минуты, Хлюстин приходил ко мне со своими огорчениями и затем неизменно прибавлял:

– Ну, да что делать. Она не была бы Анной Павловой, если бы она была такая же, как все.

Говоря о ней как о человеке, я должен сказать, что Анна Павловна была очень умна, и это не надо понимать в общепринятом смысле этого слова. Не ум – частое свойство людей, результат образования и опыта, – в Анне Павловне жила какая-то мудрость, проявлявшаяся в ее замечаниях, глубоких и метких. Как часто жалела она о том, что не получила настоящего образования. В Театральном училище проходился курс обыкновенных средних школ. Но Анна Павловна интересовалась

всем и чувствовала недостаточность своей начитанности, а наша кочевая жизнь мало способствовала книжному самообразованию.

Конечно, путешествия, постоянная перемена мест, встречи с разнообразными, интересными людьми, ценнейшие беседы, соприкосновения с чужими мирами, проникновение в человеческие души, познание опытов, проделанных другими, являлись сами по себе завидной, большой и мудрой школой, необычным циклом своеобразнейшего умственного воспитания, расширяли горизонты, давали больше, чем какой бы то ни было курс программного образования. К тому же Анна Павловна обладала в сильнейшей степени даром интуиции. Почти всегда ее первые впечатления бывали правильными. Больше всего интересуясь вопросом человеческого счастья, Анна Павловна глубоко скорбела, когда видела нищету, некультурность, отсутствие гигиены, а всего этого мы достаточно насмотрелись везде – и в Египте, и в Индии, и в Мексике. Ее глубоко возмущало непримиримое противоречие: люди строят громадные палас-отели, обставляют с неслыханной роскошью пароходы, не замечая вопиющих проявлений человеческого несчастья, спокойно проходят мимо. Но ее проекты прийти на помощь были необыкновенно фантастичны и наивны.

Эта мудрость, о которой я упоминал, сочеталась у нее тоже с необыкновенной детскостью. Она была ребенком не только в каком-нибудь вопросе, с которым она не была знакома, она была ребенком по всей своей психологии, по непосредственности и по восприятию разных сторон жизни. Даже находясь в самом спокойном, хорошем расположении духа, Анна Павловна могла огорчиться так внезапно, что, не успев понять, в чем дело, вы видели уже, как слезы текли по ее щекам. Может быть, она потому так и любила детей, что сама была душой близка к ним.

До болезненности она была щепетильна к чужой собственности, как была щепетильна в своем искусстве, никогда не пользуясь никакими чужими постановками – что сейчас практикуется всеми, – щепетильной была и во всех ничтожных мелочах своей частной жизни. Одолженный ей носовой платок, данная на прочтение книга ее беспокоили, пока не были возвращены обратно. Ее глубоко огорчало, когда что-нибудь пропадало из ее вещей, – волновал не самый факт потери хотя бы даже любимой вещи, угнетало и огорчало сознание, что кто-то позарился на чужую собственность. Во время наших постоянных путешествий, с их пребываниями в разных отелях и театрах, такие случаи бывали, конечно, нередко. Приходилось с ними мириться. Но, уже живя на одном месте, мы начали замечать, что пропажи повторяются, и наконец исчезла очень ценная пара серег. Анна

Павловна очень огорчилась, а я пошел составить заявление в полицию. Придя к Анне Павловне, чтобы она подписала бумагу, я увидел, что она продолжает сидеть задумчивой, и когда я дал ей заявление на подпись, она покачала головой и тихо сказала:

– Не надо, – им, наверное, эти серьги больше нужны, чем мне.

Несмотря на необыкновенную ее популярность, сколько вместе с тем неправды появлялось о ней в газетах! Носились какие-то необыкновенные слухи, печатались фантастические мемуары то в одной стране, то в другой, и – что замечательнее всего – очень часто они еще носили пометку «copyright»[33]. Нам было очень трудно на это реагировать. Находясь в Австралии, мы не могли знать, что появляется в печати Америки, из Южной Америки следить за появлением таких «мемуаров» во Франции или Германии, тем более что они часто печатались в каких-нибудь второстепенных журналах. А потом, по возвращении в Европу, было уже поздно подымать протест против статей, напечатанных несколько месяцев тому назад.

Но два года тому назад, пока мы были в Австралии, вышла целая книга на немецком языке, очень прилично изданная, с автографом Анны Павловны, вытесненным золотом на переплете, и автором книги была названа Анна Павловна. Это было уже слишком.

Прочитав книгу, мы убедились, что часть ее составляет перепечатка интервью с Анной Павловной из разных газет. Остальная же часть просто выдумана неизвестным автором, который, стараясь подделаться под тон интервью, говорил, однако, от лица Анны Павловны совершенно невозможные вещи. Анне Павловне это было в особенности неприятно потому, что к ней много раз обращались с предложением издать ее мемуары и неизменно получали отказ: пока она на сцене, этого делать нельзя. Здесь же в ее уста вкладывались слова и мысли, которых она, конечно, никогда не могла сказать. Пришлось передать дело адвокату. В конце концов оказалось, что солидная книгоиздательская фирма была введена в заблуждение и, поняв, что это ее вина, согласилась изъять книгу из обращения и напечатала во всех главных газетах свои объяснения.

Казалось бы, кто не знал Анны Павловны, кто не видал ее фотографий? Во всяком случае все причастные к печати должны были бы ее знать. Между тем постоянно попадались в газетах фотографии совершенно незнакомых лиц, с подписью, что это – Анна Павловна. Еще недавно в одном большом французском журнале была изображена какая-то коротконогая девица в тюнике, стоящая около большого граммофона, и редакция поясняла, что это – знаменитая Анна Павлова, изучающая свой

танец под граммофон.

Теперь, уже после ее смерти, появились фотографии каких-то неизвестных особ с поясняющей подписью, что это опять-таки Анна Павловна.

Как-то появилось в газетах сенсационное сообщение о том, что Анна Павловна танцевала в Бирмингеме, где представители муниципалитета имеют репутацию чрезмерно строгих блюстителей нравственности, и была остановлена во время спектакля, так как танцевала без трико. Это сообщение вызвало бурю негодования во всей печати. Бирмингемский газетный отдел, собирающий все, что выходит в прессе относительно своего города, получил тысяча восемьсот семнадцать вырезок из газет, печатающихся на английском языке во всех частях света, не считая двадцати шести передовых статей. Все жестоко нападали на бирмингемский муниципалитет, возмущались его отношением к искусству Анны Павловны, жестоко смеялись над ним. Местные журналисты потом рассказывали, что, вероятно, сам муниципалитет инспирировал это сообщение, чтоб создать себе рекламу и заставить говорить о Бирмингеме. Замечательно: никому никогда не приходило в голову проверить такие слухи, которые просто оказались бы вздором; за всю свою жизнь Анна Павловна никогда не танцевала без трико, и не потому, что она не любила тела на сцене: наоборот, она восхищалась танцами Дункан и всегда доказывала азартным ригористам, что античный танец должен исполняться именно так, как это делала Айседора. Но сама Анна Павловна, будучи классической танцовщицей, считала недопустимым выступать без трико уже потому, что трико, облекая плотно ноги, делает их красивыми, придает им легкость и бестелесность.

Публика разных стран реагирует по-разному. Наиболее восторженной всегда была русская публика, особенно учащаяся молодежь, готовая простоять всю ночь у кассы театра, чтобы получить билет на любимого артиста, и часто ради этого недоедавшая. Все иностранные артисты, бывавшие в России, сходятся в одном: что русская публика – самая восторженная. В Англии, где по окончании спектакля надо играть национальный гимн, это кладет предел всем овациям. В других странах, где национального гимна не играют, овации по окончании спектакля продолжаются иногда бесконечно.

Русская молодежь считала обязательным встречать любимых артистов у театрального подъезда, иной раз на трескучем морозе, – только бы увидеть, как закутанный артист войдет в карету и уедет. Английская публика тоже очень отзывчива и готова перейти к овациям, если артист этого хоть немного

заслуживает. В первый лондонский сезон в «Палас-театре» по средам устраивались специальные балетные матине. Успех этих матине был исключительный. На них главным образом приходили дамы, часто с детьми, – и по окончании спектакля, можно сказать без преувеличения, – половина публики оставалась ждать выхода Анны Павловны. Скопление бывало таким большим, что несколько полисменов должны были раздвигать толпу, чтоб дать Анне Павловне возможность выйти и сесть в автомобиль. Этот обычай ждать артиста при выходе его из театра существует и в английской провинции. Везде, где Анна Павловна танцевала, ее ждала после спектакля толпа, чтобы взглянуть на нее. Анна Павловна всегда удивлялась этому терпению людей, ждавших ее иногда по часу. Такие ожидания всегда ее очень стесняли. Усталой после спектакля, ей хотелось бы разгримироваться не торопясь, переодеться спокойно, но она знала, что ее ждут. Когда Анна Павловна танцевала в лондонском «Ковент-Гардене», ее всегда ждало много народа. Случались дни, когда она давала два спектакля и не уезжала домой после матине, а оставалась отдыхать в своей уборной. Убедившись, что публика ждет иногда более часу и все-таки не расходится, Анна Павловна решила в таких случаях предупреждать, что домой не поедет. Большинство после такого сообщения расходилось, но некоторые, не доверяя и думая, что это лишь маневр, ждали ее иногда еще очень долго.

Американская публика – за исключением Нью-Йорка, Чикаго и Калифорнии – гораздо более сдержанна, в особенности в срединных штатах Америки (Мидл-Вест): часто можно было видеть зрителей в первых рядах партера или боковых ложах, жующих резину и совсем не аплодирующих.

Анна Павлова и Чарли Чаплин. 1922 г. Чарли Чаплин был большим поклонником Анны Павловой.

«Мы похожи с вами, Анна! – как-то сказал Чаплин. – Я – бродяга, Вы – сильфида. Кому мы нужны? Вот нас и гонят…»

Мы давали спектакль в одном из маленьких городков Мидл-Веста. Приехав утром в театр, я был свидетелем такой сцены.

В конторе сидел старый фермер, идеальный тип Uncle Sam'a[34], как его изображают, и упорно торговался с менеджером,

доказывая, что три доллара за место – цена неслыханная, что всегда он платит два доллара и что готов за два места, для себя и дочери, заплатить пять долларов, но не больше. Менеджер, со своей стороны, настаивал, что для балета Анны Павловны такая цена невысока, что видно уже из того, что непроданными оставались всего несколько билетов. В конце концов фермер согласился. Уплачивая деньги, он с досадой сказал: «Хоть мне кто-нибудь объяснил, что эта Павлова будет делать; все повторяют, что она танцует; но не может же она танцевать целый вечер; наверное, потом она еще будет говорить и петь».

На обратном пути из Калифорнии мы проезжали через этот городок, и менеджер театра пришел на вокзал нас повидать. В разговоре я ему напомнил о старом фермере, и он рассказал нам, что получил от него письмо, в котором старик не только выражал свое удовольствие и благодарность за зрелище, какого он никогда не видел, но и объяснил, что за такой спектакль цена за билет должна быть не три, а пять долларов, и что поэтому он прилагает четыре доллара доплаты за свои два места. Менеджер добавил, что если бы мы знали, как скуп этот богатый фермер, то мы поняли бы, как доволен должен был он остаться, прислав эти деньги.

Американские университетские города, где на спектаклях присутствует всегда масса студентов, имеют особый прием выражать свое одобрение: стуком и аплодисментами сразу, по команде и в определенные интервалы. В таких случаях публика присоединяется к ним, и эффект получается очень внушительный.

Анне Павловне несколько раз приходилось танцевать в городе мормонов, Солт-Лейк-Сити. Наши спектакли происходили всегда в старом театре, с которым связаны разные воспоминания и истории от прежних времен, когда пророк мормонов был полновластным хозяином этого штата.

Бывая в конторе театра, я всегда с интересом просматривал хранившиеся там пачки старых, уже пожелтевших афиш. В этих афишах, под ценами на места, указывалось, что дирекция театра принимает в уплату за билеты зерно и другие сельскохозяйственные продукты по такой-то расценке. Каждая афиша неизменно заканчивалась напоминанием публике, что ружья и иное огнестрельное оружие должны быть оставляемы в конторе театра. Замечательно то, что афиши эти имели дату 1880-х годов!

Грандиозную встречу оказала Анне Павловне в первый ее приезд публика Сиднея. На площади перед вокзалом ее ждали более десяти тысяч человек. При необыкновенной простоте и скромности Анны Павловны эти встречи и проводы ей были

всегда неприятны. В этом ей чуялась какая-то искусственность и реклама. Бывало неловко проходить между двумя стенами людей, раздвигаемых полицией, – ни годы, ни повторения оваций, ни их повсеместность не могли к ним приучить Анну Павловну, и она подчинялась этому лишь в силу необходимости.

Настоящими ее врагами были кинематографические съемщики, суетящиеся, перебегающие с одной стороны на другую, задерживающие выход и намеревающиеся все время снимать ее на самых близких расстояниях, прямо в упор.

Зная по опыту, каким ужасным уродом она будет представлена на следующий день во всех газетах – обычный результат таких съемок, – Анна Павловна при слишком большой навязчивости часто закрывала себе лицо букетом цветов. Любопытное и забавное зрелище представлял наш приезд в Японию – в Иокогаму, куда пароход пришел, день в день, за год до страшного землетрясения, разрушившего этот город. Собрались представители печати и необыкновенное число фотографов. Если европейские фотографы настойчивы и крайне находчивы в снимании знаменитостей, то их японские собратья оказались в этом деле еще выше их. Маленькие, ловкие, юркие, они взбирались на лестницу, влезали на спинки диванов, приседали на пол, словом, давали целое представление.

Японцы, славящиеся своей любезностью, оказали Анне Павловне необыкновенное гостеприимство и внимание. Узнав, что она интересуется японским искусством, они всячески старались дать ей возможность ознакомиться с ним, и в этом отношении японская аристократия была так же радушна, как и японские знаменитые артисты. Нас приглашали в частные дома осматривать коллекции старинных костюмов по шестьсот и более лет, собрания бронзы, фарфора, рисунков, устраивали концерты для ознакомления со своей музыкой с древнейших времен. Конечно, самым интересным для Анны Павловны было ознакомление с японским искусством танцев и их школой.

Японская публика с громадным интересом следила за нашими спектаклями, наполняя театры даже в самых отдаленных городах, где европейцев совсем нет. За исключением Токио и Кобе, имеющих европейские театры, Анне Павловне приходилось выступать в настоящих японских театрах, чрезвычайно интересных и живописных.

Зрительный зал представляет большой квадрат, пол которого разбит на маленькие четырехугольники, скажем, 44 фута, отгороженные низкими стенками. В них на полу сидит публика, причем в каждом квадратике помещается человек пять-шесть – все в национальных костюмах. Такие же квадратики сделаны и в

ярусах и на балконе. Лишь в самом конце зала стоят один или два ряда стульев для европейцев и японцев, привыкших сидеть по-европейски. Во время спектакля маленькие японочки разносят подносики с миниатюрными чайниками и чашечками. Вокруг зала висят бессчетные разноцветные фонари. Если такой зал удивительно живописен и интересен для наблюдения, то сцена японских театров доставила нам много огорчений особенностями своего устройства. Сцена имеет такую же ширину, как и зрительный зал, но совершенно лишена глубины.

Занавеса нет – его заменяют особого рода разворачивающиеся ширмы, которые медленно сдвигаются. Но главное неудобство в том, что японский театр не знает подвесных декораций – и их тоже заменяют ширмы. Поэтому наши декорации по своей высоте не могли уместиться – приходилось складывать их почти пополам, как-нибудь приколачивать, а затем в каждом антракте снимать и подвешивать другие.

Японцам нравились наши спектакли, но больше всего балеты с драматическими сюжетами. Особенно любили они «Осенние листья» и «Лебедя». Забавно было слышать аплодисменты: большинство публики состояло из женщин, и у них такие маленькие ручки, что можно было подумать, будто театр наполнен одними детьми.

Японцы очень интересуются европейской музыкой, и все европейские виртуозы встречают там прекрасный прием. В Токио есть консерватория, где преподается игра на всех европейских инструментах, обучают учеников и композиции и теории музыки.

Нам было трудно понять японскую музыку. Наиболее распространенный музыкальный инструмент – «щимозен», род нашей балалайки, но с длинной шейкой, – кажется очень монотонным. Но другой инструмент – «кото» – длинная, немного выгнутая доска, на колках которой натянуты струны, дает очень красивый, полный звук, и игра японцев на этом инструменте достигает большого совершенства. Нам пришлось слышать одного известного японского музыканта, слепого, пожелавшего сыграть Анне Павловне на «кото» свою фантазию под названием «Осенние листья». Это было чрезвычайно красиво и совсем не похоже на то, что мы привыкли считать японской музыкой.

Пребывание в Японии доставило нам очень большое удовольствие, но не осталось бесследным и для японцев. Наши танцы им так понравились, что они открыли у себя школы классического балета. Нашлись бывшие русские танцовщицы, приехавшие туда из Владивостока и Харбина. Они стали преподавательницами, и через два месяца после отъезда мы получили фотографии, снятые во время класса в одной такой

школе. Японские девочки десяти-двенадцати лет в балетных тюничках были очень милы.

Популярность Анны Павловны была громадна. Это и неудивительно: она объехала несколько раз весь мир, и ее фотографии из года в год помещались во всех газетах и журналах. Ее узнавали на улицах, в театрах, магазинах, и Анна Павловна часто жаловалась, что это очень утомляет. И на прогулках, и в театре к ней постоянно подходили, заговаривали, рассматривали в бинокль, если она сидела в театре. Раз в Италии, где она отдыхала, мы пошли с ней в местный маленький театр смотреть какую-то пьесу. В антракте заметили двух дам, рассматривавших Анну Павловну слишком пристально, через несколько минут дамы вошли к нам в ложу и начали выражать Анне Павловне восторг, что наконец увидели ее. Анна Павловна вдруг набралась храбрости и спокойно ответила им, что они ошибаются: она не Павлова, а мадам Дандре. Дамы сконфузились и исчезли.

В другой раз мы ехали с ней на пароходе по Женевскому озеру. Подъезжая к какому-то крошечному местечку, где пароход останавливался, Анна Павловна предложила мне выйти и погулять. Сойдя с парохода, увидя перед собой лишь поля и виноградники, Анна Павловна сказала:

– Здесь, по крайней мере, меня никто не узнает и я свободна делать что я хочу.

Как раз в это время проходили две дамы с большими букетами цветов. Взглянув на Анну Павловну, одна из них минуту колебалась, но затем подбежала, схватила руку Анны Павловны, поцеловала и, отдав ей свой букет, убежала.

Это было так неожиданно и искренно, что Анна Павловна совсем растрогалась.

Если было много лиц, оказывавших Анне Павловне внимание, желавших и искавших знакомства с ней, приглашавших к себе, выдававших себя за ее близких друзей, то не меньше было и таких, которые высказывали ей свое обожание стихами и письмами, без подписи, подношениями цветов «от неизвестных». Сколько было в России таких неведомых обожателей Анны Павловны, бегавших в раек на каждый спектакль и покупавших на последний грош билет.

Были такие и в Англии. За последние пятнадцать лет, когда Анна Павловна танцевала в Лондоне или в ближайших к нему городах, на всех ее спектаклях всегда бывали две девушки и молодой человек, к которым потом присоединился еще один, неизбежно ожидавшие выхода Анны Павловны после каждого спектакля. Сперва Анна Павловна не обращала на них внимания, – она вообще не любила обожания, выражения

восторгов и чрезвычайных комплиментов, но постоянство этих людей стало ее трогать, и потом, убедившись в их исключительной деликатности, преданности, глубоком чувстве, которое вызывало у этих людей ее искусство, Анна Павловна полюбила их, и с тех пор они стали ее друзьями.

Разговаривая с одной из этих девушек, Анна Павловна, смеясь, заметила:

– Пенни, скажите мне, сколько раз вы были на моих спектаклях?

Пенни ответила:

– Мадам, вчера я была в двести восемьдесят седьмой раз!

Жители северных стран имеют репутацию спокойных и холодных людей. Норвежцы опровергли это мнение, когда Анна Павловна после нескольких лет отсутствия приехала опять в Осло. Театр находился на другой стороне эспланады – против Гранд-Отеля, в котором остановилась Анна Павловна. От театра до отеля было всего несколько сот шагов, стояла чудная весенняя погода, и Анна Павловна после спектакля шла к себе пешком. Почти вся публика, присутствовавшая на спектакле, ждала ее и провожала. У входа в отель стояла такая большая толпа, что конная полиция должна была поддерживать порядок.

Войдя к себе и убедившись, что публика не расходится, Анна Павловна должна была выйти на балкон раскланиваться. Три раза ей прокричали приветствие, и только тогда публика разошлась по домам. И так продолжалось все четыре дня пребывания Анны Павловны в Осло.

Помимо громадной популярности Анны Павловны ее имя пользовалось везде исключительным уважением. Возникали, казалось, непреодолимые затруднения. Особенно при постоянных передвижениях во время войны: в нашей труппе из шестидесяти четырех человек (мы возили с собой и свой маленький оркестр из двенадцати музыкантов) было девять разных национальностей. Можно себе представить, что происходило во время переездов через границы, при осмотре паспортов и багажа. Но магическое имя Анны Павловны все устраивало. Пароходные компании соглашались менять для нас даже свой курс и заходили в порты вне их маршрута. И капитаны делали все, что от них зависело.

Громадную услугу раз оказал нам отряд американских войск, находившийся в лагере около Сантьяго, на острове Куба. Мы прибыли туда на пароходе из Южной Америки и узнали, что на всем острове объявлена всеобщая забастовка, в том числе железнодорожная, телеграфная и телефонная. С парохода наш багаж доставила в театр пароходная команда – она состояла из французов, не считавшихся с местными условиями. Спектаклей

нельзя было давать, и мы провели целую неделю в полной неизвестности: что будет дальше? Мы должны были уже начинать наш сезон в Гаване, между тем не могли даже снестись с тамошним театром – телеграф бездействовал. Несколько раз я обращался к временному военному губернатору, которому были предоставлены большие полномочия, с просьбой нам помочь. Увы, и он был бессилен. Сделанные им две попытки отправить поезда окончились неудачей. Наконец он прислал за мной: на следующий день в шесть часов утра отправлялся поезд, прямо в Гавану, – дойдет ли? Предыдущие попытки не удались – стачечники разобрали рельсы.

– Правда, – добавил губернатор, – пойманные на месте преступления были тотчас же повешены, и путь исправлен.

Губернатор предложил нам, если мы хотим, ехать с этим поездом. Он предоставлял нам два вагона, но мы должны были ехать на свой страх и риск. Обсудив с Анной Павловной положение вещей, решили попытать счастья. Самой трудной задачей явилась перевозка нашего багажа из театра на вокзал. Пытались мы организовать перевозку на ручных тачках – из этого ничего не вышло: стачечники такие попытки тотчас же останавливали.

Кто-то нам сказал, что у американского отряда имеются великолепные грузовые автомобили и единственно они могли бы нас выручить. Американский полковник, к которому я обратился с просьбой, ответил, что для Анны Павловны с удовольствием разрешит это, но не вправе заставлять своих солдат заниматься перевозкой и доставкой частного багажа. Он должен предоставить решение вопроса на их собственное усмотрение, причем оплачивать их труд категорически запрещает.

Через несколько минут пришли выборные от солдат и заявили, что для Анны Павловны они с удовольствием сделают все, о чем мы просим, – так ее любит вся Америка.

Здоровая, сильная американская молодежь работала с таким усердием и удовольствием, что наш багаж был доставлен на вокзал и очень быстро уложен в вагоны. На следующее утро, в шесть часов, мы выехали.

Обычно переезд от Сантьяго до Гаваны длится восемнадцать часов. Поезд шел сорок восемь часов, но все-таки мы доехали, хотя и в очень трудных условиях – все станции были закрыты, никакой провизии нельзя было достать, а поезд останавливался около какого-нибудь селения, и мы ходили туда раздобывать хлеб, яйца и фрукты.

Машинистом был рабочий, согласившийся вести поезд за большое вознаграждение. Когда мы были уже миль за двадцать от

Гаваны и рассчитывали, что скоро будем там, он остановил поезд и заявил, что дальше не поедет: он боится, что в Гавану дали знать и там его убьют, как только увидят. Никакие уговоры, никакие обещания награды не помогли: он слез с паровоза и исчез, а поезд остался стоять на пути. Наконец, из числа разных лиц, ехавших в поезде, вышел один негр и заявил, что он был раньше кочегаром и думает, что довезет нас, если ему дадут за это десять долларов. Эта сумма была с радостью ему вручена, и поезд тронулся.

Приехав в Гавану, мы убедились, что и там забастовка в полном разгаре и все движение остановлено. Узнав о прибытии Анны Павловны, наши знакомые приехали за ней на автомобиле, а вся остальная труппа пошла пешком искать себе пристанище. В отеле, где для нас были оставлены комнаты, мы узнали, что кухня закрыта и все повара, лакеи, весь штат забастовали и ушли. Проведя последний день почти без пищи, мы спросили, где можно хоть что-нибудь достать. Нам указали маленький извозчичий кабачок, и там удалось получить хлеб, сыр и пиво.

Наши четыре девушки с отчаянием рассказывали, что уже два часа они ходят голодные и не могут найти себе комнату.

Ввиду забастовки все боятся и не открывают даже дверей. Мы указали им, где можно поесть, и просили прийти в наш отель, но все комнаты были там заняты и пришлось их устроить в одной из наших.

На обратном пути из Южной Америки мы приехали в Панаму. В день нашего прибытия было получено известие об окончании войны. Общая радость для нас, русских, омрачалась сознанием, что одна Россия, несмотря на все принесенные ею жертвы, остается забытой.

Экспансивные, легко возбуждающиеся, особенно радовались негры, которых в Панаме очень много. В первый раз нам пришлось увидеть здесь большой автомобиль, на котором вместо кузова был установлен орган, объезжавший с неграми город; он блестел на солнце своими ярко вычищенными трубами и оглашал воздух звуками кекуок. Оказалось, это любимое развлечение негров и машина выезжает при каждом торжественном случае.

С ученицами балетной школы. Нью-Йорк. 1923 г.

Изголодавшаяся во время войны Европа требовала пищи, и президент Вильсон дал распоряжение спешно перевести за океан несметные запасы пищевых продуктов, накопившихся в Америке. Для этого были забраны пароходы американских частных компаний, и мы очутились в весьма затруднительном положении: из Панамы можно выехать только на пароходе, и единственные линии, поддерживающие сообщение между Северной Америкой и Панамой, заходящие по дороге на Кубу, где у нас предстоял сезон, были американские. Стало быть, приходилось ждать. Но это было не так-то просто. Наша труппа, я уже сказал, состояла из шестидесяти четырех человек, – их всех нужно было содержать. В Панаме тогда находилось несколько тысяч американских солдат, а около Колона (город при выходе канала в Атлантический океан) имелись огромные ангары для аэропланов с большим количеством солдат, обучавшихся авиации.

Нам предложили дать несколько спектаклей в Панаме и Кокосола. Обстановка, при которой происходили эти спектакли, была необыкновенно оригинальна. Я должен объяснить, что Панамский канал, изумительно оборудованный, при своем выходе в Тихий океан устроен следующим образом: канал здесь раздваивается и выбегает в океан двумя самостоятельными рукавами, чтоб входящие и выходящие пароходы не мешали друг другу и могли безостановочно производить выгрузку и погрузку.

На широкой дамбе, разделяющей оба рукава, выстроены гигантские амбары – в них хранятся товары, предназначенные для перегрузки с пароходов, приходящих из Тихого океана, на атлантические пароходы – и наоборот. Часть такого амбара была отгорожена, сооружена сцена, кое-как собрано все то, что требовалось для наших спектаклей. Работа была очень сложна. Наши декорации и все подвесные принадлежности приходилось прикреплять к железным балкам, находившимся у самой крыши на громадной высоте. Но предоставленная нам для этого команда матросов справилась блестяще. Все было устроено прекрасно.

Коммерция, в погоне за всем, что жадно схватывается публикой, широко использовала имя Анны Павловны. «Духи Павловой», «пудра Павловой», «дамские моды Павловой в сезоне 1925 года», высокие «дамские сапожки Павловой» в Америке, «мороженое Павловой» в Лондоне, «папиросы Павловой».

Характерно письмо, полученное Анной Павловной от капитана буксирного парохода, сопровождавшего рыбную флотилию одного из маленьких городов Англии. В нем капитан объяснял, что видел Анну Павловну на сцене и ему принесет счастье, если свой новый пароход он назовет «Анна Павлова». Анна Павловна с удовольствием разрешила ему, и вскоре мы получили фотографию парохода с именем Анны Павловой, выведенным большими буквами на его борту.

Редко, но случалось, что слава и популярность Анны Павловны не производили впечатления. Когда мы были в Амстердаме, дирекция муниципального театра, желая оказать Анне Павловне внимание, пригласила ее и всю труппу поехать в маленький городок Волендам близ Амстердама, интересный тем, что там сохранился характер старой Голландии. Его рыбачье население носит национальные костюмы и остается верным всем обычаям старины.

Приехав в Волендам, мы пошли его осматривать, а затем все вышли на набережную, где было много детей, очень милых в своих чепчиках и деревянных башмачках. У некоторых из членов труппы были кодаки, и они начали снимать.

Среди присутствующих оказался старик с типичными фигурой и лицом, и снимавшие попросили Анну Павловну стать рядом с ним. Анна Павловна подошла к нему, взяла под руку, и в таком виде они были сняты. Затем дети устроили хоровод, и Анна Павловна, взяв старика за руку, вошла с ним вместе в хоровод. Когда наступило время отъезда, мы увидели, что старик подошел к директору театра и, показав на Анну Павловну, начал ему что-то говорить. Тот удивленно ему что-то объяснил, но старик настаивал на своем. Подойдя, мы спросили директора, в чем

дело. Оказалось, старик говорил, что эта дама – Анна Павловна – снималась и танцевала с ним, и теперь он желает за свой труд получить деньги. Когда старику объяснили, кто такая Анна Павловна, он ответил, что ему безразлично, кто эта дама, но раз она снималась и танцевала с ним, она должна платить. Анна Павловна очень смеялась, но потребовала, чтобы ему заплатили.

Известный немецкий писатель, автор биографии Наполеона и Бисмарка, Эмиль Людвиг занялся исследованием вопроса: «Кто величайшие десять женщин нашего времени?» по своим заслугам в каких бы то ни было отраслях их деятельности. Список, который он предлагает своим читателям, заключает знаменитую ученую Кюри, Джоан Адаме, американскую пионершу в вопросе социальных реформ, Анни Безант, стоящую во главе современной теософии, румынскую королеву Марию, еще несколько имен и среди них Анну Павлову.

Начинает он свой список следующим образом:

«Самым красивым зрелищем, которое я когда-либо видел, была танцовщица, стоящая на пуантах своей левой ноги, касающаяся лишь слегка своего партнера. Казалось, она колебалась в воздухе. Даже музыканты остановились на мгновение – так бесподобна была эта картина, так красива и грациозна эта очаровательная женщина, почти богиня, как бы висевшая в воздухе, не чувствуя веса своего тела… И самую ужасную вещь, делаемую женщиной, я видел во время войны, когда женщина вбежала в комнату, размахивая вечерней газетой, и с горящими глазами воскликнула: “Большая победа на восточном фронте, пять тысяч противников убито…”

Одна австралийская дама писала мне на днях: “На прошлой неделе я пошла в Лондонский музей, чтоб посмотреть на костюмы Анны Павловой, и чувствую – должна сказать Вам, что Вы поступили очень умно, выставив их там в прекрасной витрине. На все времена они останутся живым напоминанием о красоте Павловой и об ее искусстве…

Когда я была там, вошел молодой полисмен и довольно долго стоял, смотря на костюмы. Затем, повернувшись ко мне, он сказал:

– Не правда ли, какая она была удивительная? Я так рад, что это мой район и что я могу в любое время заходить сюда и смотреть на них”.

Вот какое неизгладимое впечатление оставляло искусство Павловой в самых неожиданных кругах».

Глава XI
Художники и скульпторы

Несмотря на мировую славу, на громадный интерес, который Анна Павловна представляла для каждого художника, она была мало использована и живописью, и скульптурой. Причина и вина этого – ее постоянные путешествия, а затем ее занятость.

Первый портрет Анны Павловны в России был сделан художником Павлом Шмаровым (воспроизведен в этой книге). Потом Анну Павловну во весь рост рисовал художник Виктор Штемберг, изобразивший ее в виде музы и давший наибольшее сходство. Писал Анну Павловну и знаменитый художник Валентин Серов. Тогда и Анна Павловна, и художник были очень заняты, и, по взаимному соглашению, они выбрали для этих сеансов одиннадцать часов ночи, когда у Анны Павловны кончались репетиции. Серов хотел изобразить Анну Павловну в длинных тюниках в момент полета. Для этого Анна Павловна должна была без конца прыгать.

В Берлине с нее сделал портрет профессор Шустер-Волдан, – к сожалению, мало удавшийся; в Лондоне рисовал ее Джон Лейвери. Его работа изображает Анну Павловну в костюме Лебедя, лежащей у фонтана. Картина эта находится в галерее Тейт в Лондоне. Нельзя отрицать известных достоинств этой картины, но образа Анны Павловны она не дает. Лучше удалась голова Анны Павловны в «Вакханалии», написанная тем же художником.

В Брюсселе с Анны Павловны сделал портрет в сирийском костюме художник Айме Стеванс, но это скорее картина. Художник Лев Бакст, с которым Анна Павловна была очень дружна, уговаривал ее в Париже позировать для него. Анна Павловна согласилась на это, но его работой была разочарована.

Увидя на выставке в Париже вещи известного художника Савелия Сорина, Анна Павловна нашла их выдающимися и по сходству, и по оригинальности выполнения. Познакомившись с Анной Павловной, Сорин предложил писать с нее портрет. Я предложил ему приехать к нам в Лондон и жить у нас. Под мастерскую я отдал свой кабинет, и таким образом Анна Павловна могла выбирать наиболее удобное для себя время.

Нужно отдать справедливость Анне Павловне: она позировала с таким терпением, что я ей удивлялся. Не желая мешать, я не приходил смотреть на работу, но, заглянув после четырех или пяти сеансов, я пришел в полный восторг. Анна Павловна была

как живая, и такая одухотворенная, что о лучшем портрете нельзя было и мечтать. Я позвал наших домашних, чтоб показать им работу Сорина, и они пришли в умиление. Я рассказал о своем впечатлении Сорину, и на это он с улыбкой ответил:

– Подождите, лучше будет.

Невольно подумалось: как хорошо было бы сохранить портрет таким – в незаконченном виде.

Сеансы продолжались. В техническом отношении портрет становился, может быть, лучше, законченней, но для меня он остался лишь портретом: то, что талантливый художник вложил сначала, в первые сеансы, отлетело навсегда. Достоинства тем не менее были так высоки, что французское правительство приобрело портрет для Люксембургского музея в Париже.

Рисовал с Анны Павловны эскизы и американский художник Трои Кинней, специализировавшийся на зарисовке движений и танцев. Когда Анна Павловна приезжала в Нью-Йорк, он не выходил из театра, все время набрасывая отдельные эскизы. Некоторые из них очень удачны.

Один случай очень поразил Анну Павловну. Несколько лет тому назад очень известный художник в Лондоне, с которым она была знакома, предложил написать с нее портрет. Анна Павловна согласилась, но, вернувшись домой после первого сеанса, сказала мне, что из этого ничего не выйдет: художник хотел, чтоб она надела что-нибудь яркое и приняла позу, которую она находила себе несвойственной. Действительно, дальнейшие сеансы не состоялись, и на этом все закончилось. Семь или восемь лет спустя, в большом городе одного из английских доминионов, Анна Павловна получила письмо от богатого коллекционера, который приглашал посмотреть его собрание и прибавлял, что ей будет, вероятно, интересно увидеть и свой портрет. Это, конечно, заинтересовало. Мы поехали, и, к своему удивлению, Анна Павловна увидела, что портрет этот тот самый. Видимо, художник закончил его затем по памяти. В нем было некоторое сходство, но в общем он давал об Анне Павловне очень невыгодное впечатление. Имел ли художник право (я говорю, конечно, о нравственном праве) продавать эту картину как портрет Анны Павловны?

Особая любовь у Анны Павловны была всегда к скульптуре. Бывая в Париже, она каждый раз посещала музей Огюста Родена и все выставки. Постоянное изучение движений человеческого тела и его линий выработало у нее хорошее понимание скульптуры и критическую чуткость к ее созданиям. Первым скульптором, с которым ей пришлось познакомиться много лет тому назад в Петербурге, был Борис Клюзель. Ему очень удавались статуэтки

артистов Императорского балета в разных танцах. Сделал он статуэтки также и с Анны Павловны, и вылепил ее ногу, потом отлитую в бронзе. Я отдал ее Лондонскому музею.

Затем приезжавший в Лондон русский художник Серафим Судьбинин лепил Анну Павловну в «Лебеде» и тоже сделал с нее несколько небольших, очень удачных статуэток. Вылепил две статуэтки с Анны Павловны и князь Павел Трубецкой. Сделал с Анны Павловны статуэтку в «Лебеде» еще итальянский художник, маркиз Де Росалес, а в Америке Анне Павловне пришлось познакомиться с очень известной американской скульпторшей Мальвиной Гофман, которая стала ее близким и преданным другом. Мальвина Гофман вылепила с Анны Павловны чудесную статуэтку в «Гавоте». После этого она сделала уже большую бронзовую группу: Анна Павловна со своим кавалером в «Вакханалии». Эта группа выставлена в саду Люксембургского музея. Наконец, последняя большая работа, посвященная Анне Павловне, была сделана Мальвиной Гофман в виде барельефа, в натуральную величину, представляющего Анну Павловну с кавалером в «Вакханалии». Барельеф этот заключает в себе пятьдесят восемь разных групп и является воистину замечательным произведением искусства. Он будет, вероятно, приобретен одним из американских музеев, где украсит громадный вестибюль. Несколько статуэток Анны Павловны в разных танцах удались скульптору Де Буалону.

Анна Павловна в своей жизни не брала ни одного урока ни у художников, ни у скульпторов, но обладала совершенно исключительными способностями к рисованию и, в особенности, к лепке. Как только Анна Павловна бывала свободна, она принималась за карандаш и краски. Обыкновенно это случалось в Сальцо-Мадьжоре в Италии, куда она ежегодно ездила лечиться. Рано уходя гулять, я приносил с собой букеты полевых цветов, которые Анна Павловна больше всего любила рисовать. Делала она это всегда с большим увлечением: ее с трудом можно было оторвать от этого занятия для завтрака или обеда. Она сердилась, что ей мешают, уверяла, что нельзя прерывать работу: если не закончить ее в тот же день, завтра часть цветов уже осыплется, а бутоны распустятся. Трудным делом было преодоление незнакомых ей законов перспективы, нелегко было добиваться эффекта теней. В таких случаях ее огорчение бывало детски трогательно. Она мне говорила:

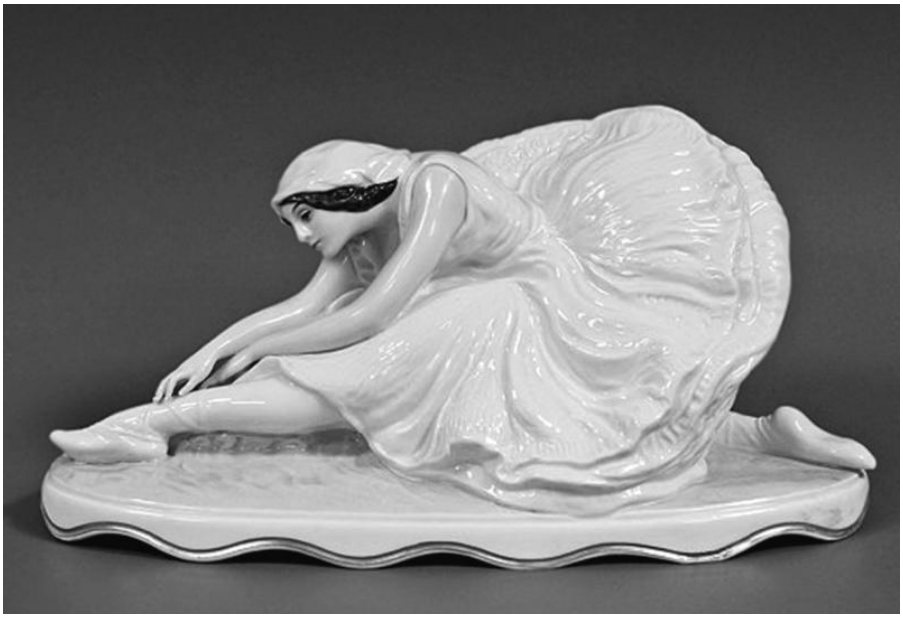
– Ты не понимаешь, как это трудно. Я чувствую – но не знаю, как это сделать.

И все-таки она более или менее добивалась своего, и сохранившиеся произведения ее кисти, наивные и примитивные,

полны истинно художественного чувства. Ее природный талант к лепке был гораздо сильнее. Она исключительно интересовалась телом в движении и как модель брала чаще всего себя. Хотя и здесь отсутствие техники сильно мешало, но Анна Павловна так знала тело, так чувствовала его, и позы, и движения танцев, что очень быстро и удачно вылепляла статуэтки, запечатлевая в них очень верно свой образ.

В Германии Анне Павловне пришлось познакомиться со знаменитым германским скульптором профессором Ледерером, автором грандиозного памятника Бисмарку в Гамбурге. Ледерер был давним поклонником Анны Павловны. Он считал, что в своем искусстве она дает образы, идеальные для скульптуры. Увидев статуэтки Анны Павловны, Ледерер пришел в восторг и предложил ей приходить работать в его студию. Было очень забавно видеть профессора и Анну Павловну, работавших вместе. У Ледерера была огромная казенная студия, так как он лепил грандиозные вещи, и тогда он тоже работал над какой-то гигантской группой, стоя на высоких подмостках, а внизу, за маленьким столиком, на котором заботливой рукой профессора были поставлены цветы, Анна Павловна лепила свои фигурки. Она часто просила профессора помочь ей или показать, как поправить ту или другую деталь, но он всегда решительно отказывался, уверяя, что ее статуэтки тем именно и хороши, что сделаны одним лишь инстинктивным чутьем, и их нельзя поправлять – от этого они только потеряют свою прелесть.

По его настоянию Анна Павловна согласилась воспроизвести свои статуэтки в фарфоре. Для этого нужно было ехать в Тюрингию, на фабрику одного из старинных германских заводов. Атмосфера, в которую мы попали, очень понравилась Анне Павловне. Маленький город, окруженный чудными лесами, с великолепным замком на утесе, нависшем над рекой, как нельзя больше подходили к артистической работе. Но больше всего понравилась Анне Павловне сама фабрика, совершенно не похожая на то, что мы представляем себе под этим словом.



Анна Павлова в роли умирающего лебедя. Фарфор, роспись. Германия, фабрика Розенталя. 1929–1930 гг.

Построенная триста лет тому назад, она ни в чем не изменилась. Располагали к себе самые здания, расположенные между садами, и хорошие светлые помещения, и удивительно милые молодые художники. Нужно было договориться о разных деталях, необходимых для обжига, и Анне Павловне дали одного из талантливых художников, чтобы помочь ей разобраться в этих вопросах. Анна Павловна, любуясь прелестной фигурой, сделанной этим художником, вдруг заметила, что у него только одна рука, и на наш вопрос он рассказал нам, как, только что окончив свою художественную школу, получив на этой фабрике место, он должен был идти на войну, где и потерял правую руку. По окончании войны он вернулся на фабрику и путем огромных усилий воли и практики достиг того, что стал лепить одной левой рукой.

Мы приезжали на фабрику утром, Анна Павловна с увлечением работала, завтракала с художниками и снова работала до вечера. Как всегда, будучи очень строгой к себе, Анна Павловна и здесь осталась недовольной своими статуэтками и запретила их выставлять и продавать. Но через год, когда все видевшие их единогласно признали, что Анна Павловна не права и статуэтки прелестны, она согласилась, чтобы фабрика выпустила их в продажу. Я думаю, что эти статуэтки лучше всего дают представление об Анне Павловне, не в смысле полного сходства – этого она не могла достигнуть, – но ее узнаешь сразу

по фигуре, по легкости и элегантности движений.

Глава XII
Павлова и Дягилев

В этой книге я не хочу заниматься полемикой. Но я считаю необходимым непременно восстановить истину относительно тех фактов, которые известны немногим: правильное освещение их важно для будущих исследователей балета, для историков театра нашей эпохи.

Не раз за последнее время мне приходилось слышать и читать, что Анну Павлову привез в Европу Дягилев, что это он, чуть ли не первый, открыл ее и ему она обязана началом своей карьеры.

Все это совершенно неверно.

Анна Павловна танцевала в Швеции, Дании и Германии за год до дягилевского «Сезона» в Париже, и решение Дягилева прибавить к своему оперному сезону 1909 года и балет созрело уже после успеха первого турне Анны Павловны по Европе и вследствие ее настойчивых убеждений.

Мое знакомство с Сергеем Дягилевым началось с Петербургского университета, где мы оба были на юридическом факультете. С тех пор, в течение всех этих долгих лет, мы с ним поддерживали дружеские отношения. Я всегда был в курсе этапов его деятельности, начиная с того момента, когда он сделался редактором художественного журнала «Мир искусства», издаваемого богатой меценаткой, княгиней Тенишевой. Близко зная его, часто виделся с ним и тогда, когда он, состоя чиновником особых поручений при директоре Императорских театров, принимал близкое участие в издании «Ежегодника». Встречался с ним и в пору его замечательной выставки русской портретной живописи, и во время устройства им сначала концертов русской музыки в Париже, затем оперных спектаклей и, наконец, в 1909 году, когда он создавал в Париже первый «Русский сезон» и оперы, и балета.

Здесь я должен коснуться положения русских Императорских театров.

Императорский театр в России представлял огромную, единственную в мире по размеру и блестяще поставленную организацию, имевшую три великолепных театра с четырьмя постоянными труппами и Театральным училищем в Петербурге и тремя театрами с тремя труппами, тоже с Театральным училищем – в Москве. Объехав буквально весь мир, посетив все существующие королевские, правительственные, городские и

частные театры, я считаю себя вправе засвидетельствовать, что в смысле ширины масштаба, художественного единства и образцового исполнения нигде не было и нет ничего подобного тому, что было на сценах русских Императорских театров.

Два оперных театра – Мариинский в Петербурге и Большой в Москве – имели, несомненно, первые в мире хоры, не только по размеру, красоте и подбору голосов, но и по превосходному исполнению. Оркестры – каждый из ста человек – помимо того что состояли из первоклассных музыкантов, имели солистами известных профессоров консерватории. Балетные труппы в Петербурге и Москве числили до двухсот артистов каждая.

Особенность организации Императорских театров заключалась в том, что служба в них была казенная и каждый артист – оперный ли, драматический, балетный, хорист или оркестровый музыкант – по окончании срока службы (двадцать лет) получал пожизненную пенсию. Те же, которые по истечении двадцати лет могли и дольше продолжать свою службу, получали жалованье и пенсию, сохраняя их и в течение трех месяцев летнего отдыха.

Такой порядок, давая человеку обеспечение на всю жизнь, заставлял его дорожить службой и вырабатывал совершенно исключительные по стройности исполнения кадры постоянных музыкантов оркестра, хоров и кордебалета. Певцы, музыканты и даже хористы получали свою подготовку в Императорских консерваториях; драма же и балет – в Театральных училищах, имевших два отделения: одно – так называемые драматические курсы, другое – балетное училище, куда поступали дети десяти лет, жили там, воспитывались, приобретали общее образование и еще специально – балетное.

Окончив балетную школу, поступали сразу на сцену, продвигаясь, в зависимости от способностей и усердия, и достигали выдающегося положения как артисты или оставались в рядах кордебалета.

К этому надо добавить, что Императорское балетное училище, основанное при императрице Елизавете[35], непрерывно существовавшее более полутораста лет, было носителем лучших традиций французской школы, перенесенных на берега Невы рядом талантливых учителей-балетмейстеров – Дидло, Перро, Сен-Леоном и Петипа.

Образцово была поставлена и монтировочная часть Императорских театров. Когда-то постановка поручалась декораторам, специализировавшимся в этой области и великолепно знавшим условия сцены и перспективы. Они создавали часто удачные вещи, но потом впадали в рутину. И в

этом отношении Императорские театры стояли гораздо выше других, создавая все декорации и костюмы своими средствами, имели громадные, великолепно оборудованные мастерские, лучших декораторов и кадры опытных помощников и рабочих. Иные из декораторов были настоящими художниками, и имена многих из них должны сохраниться в истории Императорских театров. Ламбин, Бочаров, Иванов, Аллегри, давшие целый ряд замечательных постановок, не могут быть забыты.

Тем не менее, желая достичь еще большей художественности постановок, Дирекция Императорских театров в начале этого столетия стала привлекать к руководству постановочной частью выдающихся художников, поручая им не только декорации, но и костюмы, достигая таким образом яркой и завершенной цельности впечатления.

Первыми из этих художников были привлечены Бакст, Бенуа, Головин, Коровин и другие. Получалось идеальное объединение художественной постановки с совершенством исполнения. Приезжавшие в Петербург иностранцы поражались спектаклям Императорских театров и откровенно сознавались, что за границей нет ничего подобного.

Дягилев, устраивавший в 1907 году под покровительством великого князя Владимира Александровича и французских дам-патронесс концерты русской музыки в Париже, мог без труда убедиться, как велик интерес, проявленный публикой к совершенно незнакомой им музыке. Тогда же у него созрела совершенно правильная мысль показать русское искусство в более широком масштабе, в виде опер. И в 1908 году, при содействии великого князя, Дягилев получил от Дирекции Императорских театров полную постановку оперы «Борис Годунов», которая и была показана с громадным успехом в «Гранд Опера».

Этот успех настолько заинтересовал лиц, помогавших Дягилеву, что они согласились субсидировать весь «Сезон русской оперы» в Париже. Это было в 1909 году. Но еще в 1908 году Анна Павлова со своим партнером Адольфом Больмом сделала первое заграничное турне.

Небольшая, но прекрасно подобранная труппа из артистов Императорского балета включала такие первоклассные силы, как Николай Легат, Адольф Больм, Александр Ширяев, Анатолий Обухов, Любовь Егорова, Эльза Вилль и другие. Спектакли начались в Гельсингфорсе, потом их показали в Копенгагене, Стокгольме, Берлине, Дрездене, Лейпциге и ряде других городов. Успех этих спектаклей, как я уже сказал, был совершенно необычайным.

Германские критики откровенно сознавались, что появление

Павловой с этой труппой является для них откровением, так как они считали балет давно умершим, и вот вдруг увидали его не только живым, но таким прекрасным, что теперь должны отвести ему почетное место среди других сценических искусств.

Знаменитый германский критик Оскар Би, только что издавший большую книгу о танцах, писал, что, к своему горю, он выпустил ее, не видав Павловой: если бы он увидел ее раньше, книга была бы другой. Но, увидев, он понял, что не напрасно писал о балете.

Общество берлинских художников устроило в честь Анны Павловны и ее труппы торжественный прием, на котором выдающиеся художники говорили о том, что приезд Анны Павловны открыл им горизонты красоты неведомых им до тех пор движений и пластики.

Зимой того же 1908 года Дягилев с Анной Павловной завтракали у меня. Он только что вернулся из Парижа и рассказывал, что там образован особый комитет из дам общества под председательством великого князя для устройства русского сезона. Тогда мы с Анной Павловной начали уговаривать Дягилева воспользоваться этим случаем, чтобы представить там и русский балет. От нашей мысли Дягилев пришел в ужас. Он стал доказывать всю ее нелепость: французы совершенно не интересуются балетом. Париж в балет не ходит, исключение составляют старые абоненты, а появление на сцене мужчин произведет скандал, – в Париже уже тридцать лет привыкли видеть на сцене только травести.

Мы горячо доказывали Дягилеву, что он ошибается, и приводили ему в пример необыкновенный успех балета Анны Павловны в Швеции, Дании и Германии.

Дягилев стоял на своем: по его мнению, Париж, будучи мировым центром искусства, не считается ни с чьим мнением, и успех в Берлине не помешает самому катастрофическому провалу в Париже.

Эти разговоры возобновлялись у нас еще два или три раза. Наконец Дягилев сказал, что уезжает в Париж для свидания с великим князем и комитетом и предложит им идею балета, но заранее знает, что это не встретит поддержки.

Через несколько дней, однако, мы получили от Дягилева телеграмму, что комитет одобряет идею балета при условии, что Анна Павловна примет в нем участие.

Несмотря на то что у Анны Павловны были подписаны контракты на это же время в Берлин и Вену, она согласилась сократить число спектаклей и выступить у Дягилева в Париже.

Приходилось читать, что Дягилев в русском балете произвел

революцию, что он вывел его из устарелых ошибочных форм и представил Европе в новом виде. Только совершенно незнакомые с предметом могут рассказывать такие нелепости.

Никакой революции Дягилев не сделал, да и не мог сделать. Для первого «Сезона» он просто взял балеты, поставленные Фокиным («Павильон Армиды», «Клеопатра», шедшая в Петербурге под названием «Египетские ночи», «Сильфиды»). Все они уже шли на Императорской сцене. И декорации этих балетов для Дягилева и Парижа лишь вновь писали те же самые художники, которые их создавали для Петербурга, как и Фокин, первоначально ставивший балеты в Петербурге, теперь восстановил их для Парижа.

Дягилев использовал летний сезон, когда все артисты Петербурга и Москвы были свободны; составил первоклассную труппу, пригласил и всех лучших солистов. Успех балетных спектаклей в Париже, к удивлению Дягилева, превзошел успех оперных. Для парижской публики балет был совершенно новым зрелищем, и уже на следующий сезон Дягилев решил давать лишь балетные спектакли, поручив постановку их Фокину, а художественную сторону приняли на себя Бакст, Бенуа, Серов, Рерих и Головин.

Взяв для новых балетов музыку русских композиторов – Римского-Корсакова, Бородина, Стравинского и Черепнина, – Дягилев по праву мог назвать то парижское лето «Сезоном русского балета».

Такое счастливое сотрудничество исключительных русских сил, в лице Фокина и знаменитых русских художников, да еще в сопровождении русской музыки, продолжалось три сезона, и за это время был поставлен ряд замечательных вещей, как «Петрушка» и «Золотой петушок». В течение этого же сезона Дягилев правильно решил привлечь к сотрудничеству и известных французских музыкантов, поставив два балета Дебюсси, один Равеля, а также балет Флорана Шмитта, Рейнальдо Гана и немецкого композитора Рихарда Штрауса.

На этом, собственно говоря, и кончается блестящий период русских балетов.

В 1914 году Дягилев расстается с Фокиным, давшим ему ряд шедевров и создавшим успех дела. Затем постепенно расстается с Бакстом, который не только дал ему «Шехеразаду», «Клеопатру», «Карнавал», «Видение розы» и ряд других балетов, но и был его большим другом. Наконец Дягилев разошелся и с Бенуа, который, по своему необыкновенному знанию, тонкому художественному пониманию и удивительному критическому чутью, являлся его самым драгоценным советником.

Сам Дягилев был очень умным и образованным человеком, большим знатоком русской живописи и превосходным организатором, умевшим привлечь к делу нужных и полезных людей. К тому же он умел находить сочувствующих людей, которые поддерживали его материально. Но, к сожалению, с годами у него выработалась безапелляционная авторитетность, и я не раз слышал, как он говорил, что отдельные силы в деле – вопрос второстепенный, – были одни, будут другие, – что дело важно как целое, и совсем не вопрос – будет ли танцевать сегодня одна артистка, а завтра другая, или будет писать декорации один или другой художник.

Может быть, этот принцип верен, когда вы окружаете себя посредственностями, – тут замена исполнителей почти безразлична для публики. Но заменить Фокина, Бакста, Бенуа можно было бы, только найдя им равных, – сделать это невозможно. Их заменили те, кого Дягилев мог найти. Эти новые лица не в состоянии были создавать вещи, требовавшие, помимо большого таланта и знания, еще и умения распоряжаться массами, и их попытки следовать по пути, намеченному Фокиным, были бы лишь слабыми пародиями.

Чтоб выйти из такого положения, Дягилев решил найти новые приемы оригинального творчества, не похожего на прежнее. Когда появился первый такой балет, публика нашла его забавным, пресса отнеслась снисходительно, как к опыту. Но, к своему удивлению, критики увидели то же самое и в последующих балетах, которые являлись уже не опытом, а определенным новым стилем Дягилева, и поднялись протесты. Сначала критики осудили, потом просто замолчали.

Говоря о заслугах Дягилева перед русским искусством вообще и балетом в частности, в первый, к сожалению, более короткий период его деятельности, я не могу не указать на громадный вред, который он причинил балету во второй, более долгий период.

Сергей Дягилев и Вацлав Нижинский в Ницце

Прежде всего, он направил его по совершенно ложному, искусственному пути какой-то лжеоригинальности и в постоянной погоне за «новшеством во что бы то ни стало» давал своим балетмейстерам лозунг ставить так, чтоб все было не похоже на то, что делалось раньше. Результат такой нарочитой предвзятости, желания отойти как можно дальше от традиций русского классического балета сказался очень скоро. Выламывание наизнанку артистов, годами исполняющих гротески, приучившихся к движениям угловатым, абсурдным, нечто вроде цирковой эксцентрики, – привело к тому, что труппа разучилась танцевать классические балеты. Было обидно видеть, как мучились прекрасные артисты, вышедшие из Императорского Театрального училища, танцуя иногда какой-нибудь классический танец, как отразилось на их исполнении это выламывание. Как-то сам Дягилев на вопрос Анны Павловны, почему он не дает балета «Сильфиды», который публика так любит, откровенно ответил:

– А кто же у меня его будет танцевать?

Анна Павловна, питавшая большую симпатию к Дягилеву, высоко ценившая его деятельность в первые годы, чрезвычайно интересовалась всем тем, что он делал, и считала многие вещи, поставленные им, лишь переходными ступенями, думая, что они ведут к чему-то новому и, может быть, приведут к удаче.

Случалось, мы заставали дягилевский «Сезон» в Париже или Лондоне, и каждый раз с большим волнением и интересом Анна Павловна шла на эти спектакли, в надежде увидеть какое-то новое слово в искусстве.

Первый раз после войны Анна Павловна увидела спектакль Дягилева в Лондоне. Шел «Причудливый магазинчик». Анна Павловна с интересом следила за спектаклем, находя многие вещи удачными. Но потом, в самом конце балета, перед падением занавеса, восемь танцовщиков взяли каждый по танцовщице в длинных платьях, опрокинули вверх ногами, повернув их в таком виде к публике. Упали юбки, открылись ноги до пояса, и зрелище было неэстетично совсем и никак не вытекало из всего предыдущего, – я был просто ошеломлен. Обернувшись к Анне Павловне, я увидел, что у нее текут слезы; в глазах были огорчение и обида; Анна Павловна страдала и повторяла сквозь слезы:

– Какое глумление.

Чрезвычайно впечатлительная и чуткая, она болезненно реагировала на все, в чем чувствовалась профанация и неуважение к искусству.

«Pas d'Acier»[36] произвел на нее такое удручающее впечатление, что она сейчас же уехала из театра и несколько дней была расстроена. Стараясь разобраться в виденном и найти какое-нибудь объяснение или оправдание или выслушивая возражения и доводы, она каждый раз повторяла:

– Да, но где же тут искусство?

К сожалению, произошло то, увы, что часто происходит в театральной жизни.

Считаясь авторитетом, имея большое имя и престиж, Дягилев сумел заставить публику верить ему безотчетно. Очарование первых «Сезонов» – «Шехеразады», «Шопенианы», «Карнавала» – подарило Дягилеву доверие на всю его последующую карьеру. Он считался чуть ли не создателем русского балета, и публика, а отчасти и критики, в особенности английские, легковерно шли за ним, считая его пророком, призванным вести за собой балетное искусство к каким-то новым далям. Надо было считаться и с тем, что Дягилев имел как бы монополию балетных спектаклей в главных городах Европы, умея, как никто, представить и подать свои спектакли. Ведь более пятнадцати лет он провел между Парижем, Лондоном и Монте-Карло, создавая вокруг себя толпу почитателей. «Сезоны» Дягилева являлись как бы гвоздем театрального года и вызывали громадный интерес у публики, не замечавшей, что если в этих спектаклях и была новизна, то художественность из них давно исчезла.

Бывая на этих спектаклях, я часто и внимательно следил за выражением лиц всегда космополитной публики этих вечеров: французская публика не платит таких высоких цен и почти таких спектаклей не посещает.

Спустя некоторое время мы могли наблюдать недоумение и даже просто непонимание: что это все значит? А затем становилось ясно, что зрители, не зная, как реагировать на эти постановки, начинают следить за своими соседями: если те аплодируют, значит, надо аплодировать. Иногда казалось, что какой-то умный человек просто шутит, испытывая публику: как долго она еще не будет замечать его мистификации?

Говоря о танцах и балете, надо же прийти к какому-нибудь определенному выводу, отдать себе ясный отчет, что такое танцы и в чем заключаются задачи балета.

Ламартин говорит, что танец – немая поэзия.

Теофиль Готье утверждает, что танец не что иное, как искусство показывать элегантные и грациозные формы в различных положениях, благоприятных развитию линий.

«Энциклопедия танца» определяет, что это «слово» выражает движения тела в гармонии с известным ритмом.

Можно привести и еще одно определение, высказанное совсем недавно.

«Танец – выражение человеческих чувств и страстей при помощи размеренных движений; это – проявление физической красоты посредством поз и ритмических движений; это – распоряжение группами в декоративных и гармонических рисунках».

Не буду решать вопроса о том, какое из этих определений более правильно. Но все они говорят о поэтичности и грации тела, и несомненно одно: танец, в своей основе, должен нести красоту, в балет мы ходим любоваться пластикой и гармоническими движениями тела. Классическая школа и выработала принципы этих движений. Но и помимо строго определенной классики, рисунок греческих танцев, не стесненных условностью школы, красив и пластичен, как и национальные танцы разных народов. Конечно, нужно допустить существование танцев, основанных и на гротеске, как комический элемент или характерная народная пляска. Но такой гротеск может быть введен в балет как короткий эпизод. В роли преобладающей гротеск недопустим, и смотреть его в течение продолжительного времени совершенно нестерпимо.

Известный французский критик Лалуа недавно писал в «Ревю де до Монд»:

«Русский балет последнего дягилевского периода по разным

соображениям, а из них главными были усталость пресыщенного духа и советы некоторых эстетов, необходимость экономии в расходах, – устранил роскошь и с напускной иронией начал ставить свои геометрические фигуры. Репетиционные блузы, угрюмая хореография, представляющая танец навыворот, полное отрицание кокетливости, сгорбленные плечи, руки как Стравинский, Дягилев, Бакст и Нижинский. Пара ножниц, вывороченные колени, подножки, конкурс кривляний между обоими полами, к невыгоде прекрасного пола, – вот последние причуды русского балета, иконоборческого и женоненавистнического. Поразмыслив, приходишь к убеждению, что этот маг и волшебник нас заворожил, но его больше нет, и чары рассеялись. Когда Дягилева – вот уже скоро два года – похитила внезапная и неизлечимая болезнь, даже самые верные его друзья пришли к правильному заключению, что предприятие, которое он создал и поддерживал с неутомимым рвением, не должно было его пережить. И это касалось не только русского балета, но и самого стиля, который навсегда был погребен в его могиле. Не надо вызывать обратно этот призрак».

В своем беспощадном отзыве Лалуа глубоко прав: Дягилев, вначале показавший в Париже чудесные постановки – «Шехеразаду», «Жар-птицу», «Павильон Армиды», «Петрушку», «Князя Игоря» и т. д., стал постепенно отказываться от всякой красочности и стиля, перешел к недопустимому упрощению, упразднил декоративную и костюмную часть спектакля. Одновременно с этим Дягилев стал отходить и от русской музыки, за исключением произведений Стравинского.

Но самой большой его ошибкой было то, что главная основа балета – хореография – не только потеряла всякую связь с русским балетом, являющимся классическим по существу, но явилась прямой оппозицией ему, создавая движения, позы и группы, недопустимые никакой школой. Невольно приходит в голову вопрос: на каком основании Дягилев, отказавшись от русской школы, от русской музыки, от русских художников, продолжал называть свое предприятие «русским балетом»?

Между этими двумя людьми – Павловой и Дягилевым – было глубокое различие в их отношении к искусству. Павлова смотрела на искусство как на святыню. Она не только не хотела, но просто не могла бы здесь допустить каких-нибудь компромиссов. Всякая неискренность в искусстве ее болезненно затрагивала. Впитав в себя традиции русского балета, свято их чтившая, она отнюдь не страдала слепым консерватизмом. Всегда радостно Анна Павловна шла навстречу всему новому и талантливому. С увлечением она сделалась самой ревностной сотрудницей

Фокина.

Во всех его первых начинаниях Анна Павловна не только с готовностью отказалась от условностей старого балета, но и подчинилась желаниям Фокина, стушевывала свою личность ради цельности впечатления, хотя и исполняла во всех его первых балетах главные роли.

Высокоталантливый Фокин, почувствовав необходимость реформы классического балета, понял, однако, что нельзя революционировать искусство, числившее за собой три века славной истории, созданной рядом знаменитых артистов. И он бережно повел его к новым задачам, но путем эволюции.

Благодаря этому новшества Фокина почти не вызывали протестов, и сразу же первые балеты его – «Эвника», «Египетские ночи», «Павильон Армиды», «Шопениана» – сделались любимцами петербургского репертуара. Насколько это справедливо, видно из того, что знаменитый балетмейстер Мариус Петипа, в течение шестидесяти лет поднявший русский балет на предельную высоту, самый яркий представитель старого классического балета, не только не был шокирован новшествами Фокина, но с удовольствием и одобрением присутствовал на его постановках.

Дягилев же относился к искусству (говорю лишь о балете) гораздо свободнее, приспособляя его, как ему казалось, к вкусам публики и тех меценатов, покровительство которых ему было нужно, или считая, что эти новшества отвечают духу времени. Допустив коренную ошибку, расставшись с Фокиным, Дягилев оказался в затруднительном положении. Заменить Фокина с его громадным талантом было невозможно. Приходилось придумывать что-нибудь новое, уверять критику и публику, что будущее балета именно на этом пути.

В сущности, Дягилев ничего нового не придумал, а пошел по указке тоже русского режиссера – новатора Мейерхольда, который еще в 1912 году доказывал, что ни правдоподобность, ни анализ театру не нужны и гротеск сумел покончить всякие счеты с этими отжившими предрассудками. Мейерхольд проповедовал, что основное в гротеске – это постоянное стремление вести публику из одного только что достигнутого плана в другой, которого зритель не ожидал бы. Эта нелепая идея и была положена в основу нового творчества Дягилева.

Павлова любила Дягилева и, как я уже сказал, ценила его за то, что он сделал для русского искусства в первый период своей деятельности. Поэтому когда в течение последних десяти лет Дягилев дважды предлагал Павловой войти в его дело, обещая создать для нее особый репертуар, она почти каждый раз шла на его призывы, и мне стоило значительного труда отговорить ее от

этого.

Со своей стороны, я предлагал Дягилеву пригласить к руководству делом Фокина. На это Дягилев не соглашался, объясняя, что у него и без Фокина достаточно талантливых балетмейстеров.

Предложение Дягилева, с его точки зрения, представляло, конечно, большой интерес. С входом Павловой все дело Дягилева поднималось сразу на большую высоту. Но и помимо этого, приглашение Павловой имело еще и другой смысл. Подписывая условие с Дягилевым, Павлова подписывала смертный приговор своему собственному делу, и Дягилев повсеместно за границей становился балетным монополистом. Этого не случилось, и каждый из них пошел своей дорогой.

Дягилев свой путь направил к какому-то выдуманному космополитическому искусству, в угоду современным вкусам, все более и более вводя акробатику и шутовское уродство. Павлова осталась верной духу русского классического балета.

Никакие новшества, никакие модные течения и искания в погоне за успехом у публики, часто теряющей понимание красоты, никакие упреки в консерватизме не заставили Анну Павловну изменить традициям Императорского балета.

Зажегши свой светильник, она бережно пронесла его через весь мир, через всю свою жизнь и с гордостью могла сказать, что до конца ее дней он горел тем же чистым пламенем, каким зажегся на родном алтаре.

Глава XIII
Театральные костюмы и туфли

В своей частной жизни Анна Павловна больше всего любила простые, мягкие, облегающие платья. Обладая замечательной фигурой, Анна Павловна никогда не носила корсета ни в жизни, ни на сцене. Привыкая к какому-нибудь платью, она с ним долго не расставалась и часто заказывала точно такое же. Не любила она и выезжать, никогда не бывала на балах, избегала всяких приемов, но приходилось иногда принимать приглашения на какие-нибудь обеды или бывать на спектаклях-гала, где Анна Павловна была на виду у всех. Для этого нужны были туалеты.

Поэтому, проезжая через Париж, Анна Павловна обходила несколько больших домов и выбирала нужные ей платья. При этом обыкновенно происходило всегда одно и то же: увидя модель, скажем, синего цвета, Анна Павловна находила нужным заменить его каким-нибудь другим. В зависимости от этого, естественно, менялась и вся отделка. Помимо этого Анна Павловна находила нужным переменить, например, фасон рукава или вырез корсажа, и обескураженные портнихи с ужасом говорили: «Мадам, но что же остается от модели?»

Примерка для Анны Павловны была пыткой. Одна мысль о необходимости ехать примерять приводила ее в дурное настроение. Часто платья, измененные во всех деталях, разочаровывали Анну Павловну, но протестовать было нельзя; ведь она сама все переделала. А после покупки платьев оказывалось, что Анне Павловне некуда их было надевать.

Во время турне по Америке, при постоянных переездах и спектаклях, Анна Павловна не могла никуда выезжать. Единственным же свободным днем в неделю она так дорожила, что предпочитала его спокойно провести дома или поехать за город на автомобиле. Почти никогда она не принимала никаких приглашений.

На Востоке, где мы оставались более продолжительное время на одном месте, приходилось бывать у английских губернаторов, у генерал-губернатора Австралии или у вице-короля Индии, но обыкновенно такие приглашения мы получали на завтрак.

Вернувшись домой в Лондон на отдых, после постоянных переездов во время сезона, Анна Павловна стремилась тоже как можно больше бывать дома в кругу близких друзей. Если же иногда она выезжала в театр, то, вернувшись, говорила:.

– Не к чему было одеваться, – все равно сейчас никто не

одевается.

Но в отношении своих театральных костюмов Анна Павловна была гораздо более требовательна. Если костюм ее в известной роли был создан по рисунку какого-нибудь известного художника – Бакста, Бенуа или Коровина, – Анна Павловна не позволяла ничего менять, точно следуя указаниям и тонам рисунка. Но в тех случаях, когда балет или танец этого не требовал, Анна Павловна сама выбирала цвета и тона своих костюмов и, обладая большим вкусом, делала это очень удачно.

Главной частью костюма был корсаж, который должен был точно отвечать одному главному требованию – плотно облегать фигуру, не стесняя движений. Русская портниха Маня, много лет находившаяся при Анне Павловне, шила ей костюмы и настолько привыкла к ее требованиям, что делала их почти без примерки. Когда было необходимо, чтоб костюм был сшит в Париже по рисунку какого-нибудь художника, то корсаж шился дома и отсылался в парижскую мастерскую, где на него могли нашивать все остальное. Точно так же дома делали и все головные уборы. Анна Павловна требовала, чтоб они, будучи очень легкими, в то же время плотно сидели на голове.

«Красота не терпит дилетантства». (Анна Павлова)

Особенно важная часть балетного костюма, конечно, тюники. Шитье этих тюников, казалось бы, дело довольно простое: несколько юбок, сшитых из тарлатана[37] и положенных одна на другую. Но есть здесь и несколько секретов. Во-первых, самый тарлатан. Казалось бы, что может быть проще? А между тем ни в Лондоне, ни в Париже мы не могли получить тарлатан надлежащего качества, и приходилось выписывать каждый год из

Америки несколько тысяч ярдов от одной специальной фабрики. Главное достоинство этого тарлатана – это степень его накрахмаленности, чтоб он не был слишком мягким, не лежал как тряпка, но чтоб не был и слишком жестким и не торчал слишком грубо.

Искусство кройки тюников было достигнуто не сразу, а постепенно. Действительно, в этом отношении наша Маня достигла совершенства, очень этим гордилась, и несмотря на то, что не раз получала очень заманчивые предложения открыть секрет или сшить пару тюников, категорически отказывалась, несмотря на разрешение Анны Павловны.

Тюник для каждой танцовщицы является самой элегантной частью костюма, и фасон его играет первостепенную роль. Публика часто удивлялась, как при наших постоянных переездах, при разных климатических условиях, при выступлениях в грязных театрах могли быть такими свежими костюмы Анны Павловны, будто они были только что сшиты.

Еще больше удивляла свежесть костюмов труппы. Конечно, это могли делать только беспредельная преданность и любовь наших русских служащих, из которых главные провели с Анной Павловной восемнадцать лет.

Здесь я не могу не упомянуть о тех скромных и незаметных участниках наших турне, которые исполняли, однако, очень ответственную и хлопотливую работу, происходящую не на виду у публики, а в мастерских и уборных. Я говорю о заведующих всей костюмерной частью. Надо знать, что в поездке наш гардероб состоял приблизительно из тысячи костюмов, и каждый спектакль требовал от ста до ста пятидесяти костюмов. Все эти костюмы нужно вынуть из сундуков и корзин и осмотреть, выгладить, разнести по уборным. К этим костюмам нужно приготовить также соответствующую обувь, головные уборы, парики и т. д. Если вы устраиваетесь где-нибудь на две-три недели, то все быстро приспособляется и налаживается, но при постоянных передвижениях, например в Северной Америке, где иногда две недели подряд каждый день меняется город, чтобы справиться с такой работой, нужны большой навык, выносливость и, главное, преданность делу.

Почти всегда происходит одна и та же картина. Несмотря на посланные и повторенные инструкции, местная администрация театра из того, что вы просили, исполнит лишь половину, а иногда и четверть. Вы приезжаете утром в театр. Багаж еще не прибыл. Распределяются уборные, которых не хватает. В большинстве случаев они очень плохо устроены. Много раз мне приходилось задумываться над тем, почему компании, строящие

театры, затрачивающие огромные деньги на фасад здания, на украшение фойе, на разрисовку плафонов, на чудесные кресла и ковры, чтоб дать всяческий комфорт публике, никогда не заботятся о комфорте для артистов, которым приходится занимать эту публику.

Говоря о комфорте, я вовсе не хочу требовать, чтобы в уборных была введена какая-нибудь роскошь, просто нужно, чтоб те, кто строит и отделывает театр, подумали бы и об артистах. Наиболее частая система заключается в том, что уборные располагаются во всех этажах здания по две или по три в каждом этаже, и артист, только что кончивший играть или танцевать, должен бежать куда-то наверх в четвертый или пятый этаж. Я говорю «должен бежать», потому что антракт ограничен максимум пятнадцатью минутами. За это время нужно со сцены дойти до уборной, снять костюм, головной убор, парик, иногда и трико, надеть другой костюм и парик, поправить грим, а иногда и совсем перегримироваться и бежать опять вниз, чтоб не опоздать. Часто приходится переодеваться очень быстро и во время хода действия. Если сцена театра достаточно поместительна, то устраиваются по ее бокам из кусков декораций временные уборные. Если же места для этого нет, – артисты должны и для этого бежать наверх, часто опаздывая к выходу.

Составляя план театра, всегда можно было бы комбинировать так, чтобы выкроить место для уборных, располагая их в первых двух этажах. Постоянно случается, что в уборных нет даже самых скромных ковриков, и артисты, надевая трико, меняя чулки, вынуждены становиться голыми ногами на пол: недопустимо, чтобы с разгоряченными ногами люди стояли на каменном полу.

Очень часто уборные совсем не отапливаются или отапливаются очень плохо. В Южной Америке, где зима очень коротка, но довольно сурова, отопление совсем отсутствует, и мы возили с собой постоянно двадцать электрических грелок для уборных. То же случалось и в Австралии. В новых театрах, преимущественно казенных или муниципальных, вопрос об уборных поставлен хорошо и разумно, но в большинстве частных театров это больной вопрос.

Понятно, какая возня приготовить и разнести костюмы при таком устройстве уборных. Балетные костюмы в большинстве случаев громоздки. Тюники занимают много места, и их нельзя смять. В маленьких уборных, где обыкновенно одеваются две-три танцовщицы, а иногда и больше, и так негде повернуться, а тут надо еще развесить костюмы на два балета и ряд дивертисментов. Хорошо, если как-нибудь можно уделить комнату для глажения костюмов, смявшихся во время перевозки, – иногда приходилось

гладить где-нибудь в коридоре на сундуке.

И со всем этим еще можно было бы мириться, если бы багаж приходил вовремя. Но очень часто багаж запаздывает, и его доставляют в театр в три или четыре, а иногда, бывает, и в шесть часов вечера, то есть почти перед самым началом спектакля. И вот тут наступает настоящая трагедия. Все двери на сцене открыты настежь для вноски багажа, холод и сквозняки ужасные; и люди должны метаться, отыскивая нужные сундуки и корзины и указывая, куда их разносить. А если уборные малы и в коридорах для сундуков нет места, приходится костюмы вынимать на сцене и оттуда распределять по разным этажам в уборные. И это в то время, когда артисты уже собрались и требуют свои костюмы, парики и проч.

Помимо того, что нужно гладить костюмы и держать их в порядке, часто во время турне приходится делать новые, – в особенности тюники, которые быстро изнашиваются и грязнятся.

И как только мы попадали в какой-нибудь более благоустроенный театр на несколько дней, сейчас же создавалась мастерская, заготовлялись новые тюники и шились костюмы. Мы всегда возили с собой две швейные машины, чтоб не терять времени в приискании их.

Труппа Анны Павловны, как я уже сказал, славилась блестящим состоянием своих костюмов. Часто нас спрашивали, как при наших постоянных переездах и всех неблагоприятных условиях мы ухитряемся сохранять костюмы так, будто они только что сшиты. Это, конечно, достигается возможно бережным обращением с ними артистов, но также и хорошим составом заведующих костюмерной.

Старшим по числу лет службы у нас был Кузьма Савельев, который беспрерывно у нас пробыл двадцать лет. Свою театральную карьеру Савельев начал в петербургской театральной мастерской Лейферта.

Второй была Мария Харчевникова – она прослужила восемнадцать лет, поступив к нам в качестве помощницы заведующей женским гардеробам, потом сделалась заведующей и шила костюмы для Анны Павловны. В высшей степени усердная и добросовестная работница, она стала отличной костюмерной художницей, с большим вкусом исполняла сложные костюмы, сама их и раскрашивала.

Следующей была Маргарита Летьен, бывшая у нас семь лет и последние годы неразлучно находившаяся при Анне Павловне.

До нее при Анне Павловне в течение нескольких лет находилась англичанка Мэй Чапмен, сопровождавшая Анну Павловну во всех ее больших турне по Америке, Востоку,

Австралии. Мэй была замечательная работница, невозмутимая, с большим тактом и достоинством, и пользовалась общим уважением и любовью. Анна Павловна была очень привязана к Мэй и с большим сожалением рассталась с ней, когда та, выйдя замуж, покинула нас.

К этим служащим Анна Павловна относилась как к членам нашей семьи, и когда мы бывали в Лондоне, все они жили у нас в «Айви-хаус».

Помимо этих постоянных служащих, обыкновенно ездили в турне еще добавочные портнихи.

Затем с нами неизменно был наш парикмахер, а последние годы мы всегда должны были иметь еще постоянных машинистов и электротехника. Все эти служащие были русские.

Если Анна Павловна придавала большое значение своему костюму, то главным вопросом и первой заботой все-таки для нее была обувь.

Ее сухая и нервная нога, с исключительно высоким подъемом, удивительно тонкая и красивая, была в то же время очень трудной в смысле выбора и пригонки обуви.

У Анны Павловны было несколько сапожников: один – в Лондоне, другой, а иногда и два, и три, – в Париже, в Италии, и везде, где мы останавливались более трех недель, – в Берлине, Сиднее, Буэнос-Айресе, Калькутте, Йоханнесбурге.

Все эти сапожники, узнав, что перед ними Анна Павловна, понимая, какая реклама сделаться ее поставщиком, всячески старались ей угодить, а это было нелегкой задачей: ни в чем Анна Павловна не была так требовательна, как в вопросах обуви.

У ее ноги была одна любопытная особенность: обувь, удобная сегодня, делалась совершенно неудобной завтра.

Может быть, это объясняется нервностью, количеством работы и т. д. Иногда, проходя по улице мимо сапожного магазина и увидев какие-нибудь сапожки, Анна Павловна моментально решала, что они будут замечательно хороши. Мы входили, начиналась примерка, Анна Павловна быстро убеждалась, что сапожки не подходят, и мы уходили. В других же случаях после примерки Анна Павловна находила, что понравившаяся пара сапожек замечательно удачна, просила непременно записать адрес магазина, – увы, – через день или два новые сапожки исчезали с ее ног, и Анна Павловна объясняла, что они были очень хороши сначала, а потом стали жать, или натирать ногу, или в них оказались еще какие-нибудь дефекты.

Анна Павловна всегда возила с собой любимый сундучок с обувью на тридцать шесть пар, и когда он переполнялся такими случайными покупками, Анна Павловна раздавала половину,

делая счастливыми всех тех девушек, у которых нога была похожа на ее.

Самым серьезным вопросом, вызывавшим бесконечное число волнений и неприятностей, были ее танцевальные башмаки.

В прежнее время, когда техника танца была проста, когда балеринам даже не снилось того, что потребуется от их преемниц, форма танцевального башмака была близка к обыкновенной бальной туфле – конечно, без каблука. Она была более тонкой работы, и туфли старинных танцовщиц отличались изяществом.

Продолжателями этой формы остались французские театральные башмачники, делающие туфли хотя и неизмеримо более грубые, чем старинные, но все-таки гораздо изящней итальянских. Постоянные достижения в области техники танца, являющиеся свойством par exellence[38] итальянских балерин, начали отражаться и на форме туфли, то есть и на мастерстве итальянских башмачников.

Итальянским балеринам их туфли значительно облегчают техническую работу, но зато форма туфли оказалась совершенно испорченной тупым носком, как бы обрубленным. Вся нога кажется от этого большей и грубей.

Я помню в Петербурге такой случай. Анна Павловна была вызвана для каких-то переговоров к директору Императорских театров. У него в кабинете, кроме Анны Павловны, были управляющий конторой, заведующий балетной труппой и еще несколько человек. Заметив на столе у директора красивый розовый балетный башмачок, Анна Павловна спросила, чей он, и директор объяснил, что кто-то из аристократических любителей балета из своей коллекции решил пожертвовать этот башмачок Тальони в Музей Императорских театров.

С понятным интересом и волнением Анна Павловна рассматривала эту реликвию, такую маленькую и изящную. Директор с улыбкой ей заметил: «Да, эта туфля не чета вашим, да и ножка, носившая ее, тоже. Вам такой туфельки не надеть».

В одно мгновение Анна Павловна сбросила свой башмак и, к общему изумлению, надела туфлю Тальони. Потом Анна Павловна рассказывала мне, какой ужасный момент она пережила – а вдруг туфля не влезет.

Итальянские балетные туфли делаются на нескольких фабриках, но наибольшую известность приобрел башмачник Ромео Николини.

Его небольшая мастерская была замечательна тем, что там мастера и подмастерья – все были членами его семьи, работавшими под надзором Ромео. Несмотря на спрос, превышавший количество выпускаемых им туфель, Николини

Ромео не хотел расширять дела и вводить в него посторонних лиц. Уже с первых лет, как Анна Павловна начала носить туфли работы Николини, выписывая их из Милана, стало случаться, что он ошибался размером и запаздывал на целые недели.

В первый же наш приезд в Италию мы решили заехать к Николини и лично с ним договориться. Сам Николини оказался весьма пожилым и очень симпатичным итальянцем. Подняв во время разговора свои очки на лоб, в ответ на все, что ему говорили, он повторял только одно слово: «си, си». При этом он говорил по-итальянски, а наши познания в этом языке были более чем ограниченны. Для объяснений пригласили его сына: он говорил немного и по-французски. Но у Анны Павловны не хватало терпения растолковывать, и, надев туфли, она объясняла, что ей нужно, танцуя и демонстрируя дефекты туфель при разных па.

Живость Анны Павловны была удивительна: на протяжении всего нескольких минут она надевала туфлю, становилась в позы, опять ее снимала, показывала, надевала снова и опять танцевала, а Николини смотрел как зачарованный и все повторял свое: «си, си».

Чтоб побудить Николини быть внимательным и точным в выполнении договора, мы решили гарантировать ему ежегодный заказ на двенадцать дюжин туфель и платить ему дороже.

Написав все это на бумаге, мы простились с ним, и, уходя, Анна Павловна обрадованно объявила мне, что наконец-то Ромео все понял. Но это было преждевременно. Мы ездили к нему потом еще раз десять, и так же красноречиво, как в первый визит, Анна Павловна объясняла ему все до мельчайших подробностей, – напрасно: следующий заказ неизменно был хуже предыдущего.

Как-то приехав в Милан, мы решили, что лучше будет взять из отеля переводчика, который мог бы точно передать объяснения Анны Павловны, но пришлось пожалеть и об этом. Переводчик, которому мы объяснили, в чем дело, чрезвычайно горячо и энергично принялся за дело, и каждые десять слов, сказанных Анной Павловной, обращал в целые речи, сопровождая их такой мимикой, что становилось совершенно ясно: три четверти он добавлял от себя. В конце концов он так сбил с толку Николини, что пришлось опять вернуться к старому способу разъяснений. Приехав в Милан в следующем году, мы встретили там известную итальянскую танцовщицу, Розину Галли, балерину и балетмейстера театра «Метрополитен» в Нью-Йорке. Розина Галли тоже заказывала свои туфли у Николини и тоже имела с ним постоянные недоразумения. С Розиной Галли Анна Павловна была дружна, итальянка хорошо говорила по-французски, и мы

решили воспользоваться ее пребыванием в Милане, чтоб вместе пойти к Николини. Я думаю, старик долго не мог забыть этого визита. Обе танцовщицы надели туфли и стали объяснять Николини, что им требовалось. Но этих объяснений и замечаний было так много, они были так подробны, что бедный старик совсем обессилел, а Розина Галли все время его еще упрекала в неблагодарности: он не ценит, что у него заказывают туфли величайшая танцовщица мира и первая балерина Италии. Старик клялся и божился, что все сделает и пришлет пробные туфли в Сальцо-Мадьжоре, куда мы все ехали. Через несколько дней туфли были получены, и, к своему ужасу, обе танцовщицы убедились, что Николини все перепутал: что просила Анна Павловна, он сделал для Розины Галли, а что нужно было Галли – предназначил для Анны Павловны. Помимо невнимательности, а может быть, и непонимания того, что от него требовали, Николини отличался еще и неаккуратностью. Мы могли за полгода вперед давать заказ, назначать точно сроки, определять, куда и сколько пар нужно было отправить, несколько раз напоминать, – все безрезультатно. Первая партия туфель прибывала вовремя, вторая запаздывала на месяц или два, третья не приходила совсем, и так всегда. Непонятно, почему этот человек, несомненно гордившийся такой заказчицей, как Анна Павловна, так беззаботен был к ее желаниям и просьбам, заставлял ее мучиться, очень часто оставлял совсем без туфель. Причина, вероятно, в том, что дело велось по-домашнему, заказов было больше, чем нужно, кроме того, Ромео знал, что танцовщица, привыкшая к его туфлям, все равно от него не уйдет. Перечитывая эти строки, невольно вспоминаю сотни случаев в длинной карьере Анны Павловны, когда она приходила в отчаяние. Долго ожидаемые туфли наконец приходили, пакет с нетерпением разворачивался, и через несколько минут Анна Павловна убеждалась, что из всех трех или четырех дюжин годятся только две или три пары. Иногда заказ не приходил совсем, и тогда все наши танцовщицы, у которых ноги были более или менее одинаковые с ногами Анны Павловны, приносили ей свои туфли, и из них она выбирала одну или две пары или начинала перебирать забракованные раньше из предшествовавших неудачных посылок. Таких туфель накапливалось очень много. Естественен вопрос: почему в течение долгих лет Анна Павловна не могла себе найти другого башмачника? Не все же танцовщицы мира заказывают себе туфли у Николини. Но всевозможные попытки в этом направлении делались без конца и без числа – из этого ничего не выходило. На этом вопросе я останавливаюсь не случайно: от туфель зависит

половина успеха танцовщицы. Тут всегда нужно особенно щепетильно считаться с формой ноги танцовщицы. Ведь почти все классические танцы базируются на пуантах, то есть на пальцах. Всем понятны выражения: «У такой-то танцовщицы пальцы слабые, у такой-то – крепкие, а у знаменитой балерины – стальной носок». Этой кратчайшей формулой определяется степень силы и крепости пуантов, не только достигнутых путем постоянных упражнений, но зависящих и от природных данных ноги танцовщицы. Этому особенно способствуют короткие и ровные пальцы: для опоры тела открывается поверхность всех пальцев (я знал танцовщиц и даже танцовщиков, у которых короткие и совершенно ровные и от природы сильные пальцы давали им возможность ходить и танцевать на пальцах даже босиком). Наоборот, длинные, тонкие пальцы, идущие под уклон от большого пальца, чрезвычайно неудобны для классического танца и причиняют своим обладательницам много горя.

Розина Галли (1892–1940) – итальянская балерина, балетмейстер, актриса немого кино. Подруга Анны Павловой

Нога Анны Павловны была именно такого строения. Опора тела приходилась у Анны Павловны на большой палец. Преодоление этого неудобства требовало само по себе много усилий и работы, – понятно, какую роль играл удобный или неудобный башмак.

Надо считаться с нервным напряжением артистки перед

публикой, ожидающей от нее очарования, грации и технического совершенства. Вдохновенная балерина должна целиком отдаваться творимому ею образу, а вместо этого ей приходится отвлекаться тревожной мыслью: выйдет у нее пируэт или не выйдет из-за неудобства башмака. И Анна Павловна посвящала много времени приготовлению своих башмаков. Если случайно они были очень хороши, то работа эта чрезвычайно упрощалась, но в большинстве случаев приходилось долго работать, чтоб как-нибудь приспособить неудобные туфли. Когда это удавалось, Анна Павловна дорожила ими и носила их до последней возможности.

Перед началом одного сезона в лондонском «Ковент-Гардене» вся партия туфель оказалась совершенно негодной. Анна Павловна сама объехала магазины, где можно было найти танцевальные туфли; все наши танцовщицы предложили свои, но удалось выбрать только две-три пары удобных, а предстоял месячный сезон: нужно было запастись по крайней мере двумя дюжинами. Анна Павловна была очень расстроена. Тогда я вспомнил, что одна наша бывшая танцовщица имела ногу почти одинаковой формы с Анной Павловной и ее туфли подходили больше других. Я вызвал ее и предложил немедленно выехать в Милан, перебрать у Николини все готовые туфли и привезти те, которые она найдет подходящими. Ей удалось выбрать около дюжины, и это кое-как помогло выйти из почти безнадежного положения. Если б собрать все письма и телеграммы, которые мы посылали Николини, то, наверное, составился бы большой том.

Но с момента, когда маэстро Чекетти переселился в Милан, наша задача несколько упростилась. Мы писали или телеграфировали ему, и он сам или его жена, обожавшая Анну Павловну, с готовностью делали все, чтоб ей помочь. Получив нашу телеграмму, Чекетти ехал к Николини, объяснял ему, что было нужно, настаивал на скорейшей отправке туфель и т. д. Повторялось это так часто, что становилось совестно беспокоить семью Чекетти. Потом он рассказывал нам, как однажды он начал упрекать Николини:

– Неужели вы не понимаете, какая это для вас честь, что великая Павлова заказывает у вас свои туфли?

Старик подумал и ответил:

– Да. Это большая честь, что Анна Павлова моя заказчица.

Еще подумав, он прибавил:

– Да, но если бы у меня было две Павловы, то я бы погиб.

К Анне Павловне часто обращались башмачники разных национальностей и в разных частях света, предлагая быть ее поставщиками, обязуясь предоставлять ей ежегодно любое

количество туфель для ее собственного употребления бесплатно, – только бы Анна Павловна разрешила им опубликовать, что она признала их туфли наилучшими.

Анна Павловна давала им на образец свои туфли, они делали как будто точно такие же, приносили, Анна Павловна указывала недостатки, затем они изготовляли новую туфлю и т. д., и т. д. Американский башмачник в Лос-Анджелесе каждый день в течение двух недель приносил новые туфли, исправляя, согласно указаниям Анны Павловны, и в конце концов добился того, что Анна Павловна могла протанцевать в его туфлях. Но все-таки они были ей неудобны. Анна Павловна находила, что это происходит оттого, что туфли были сделаны механически и в них «не было души», то есть того, что итальянские мастера умели вложить в свою работу, секрета, переданного им, может быть, рядом поколений таких же мастеров.

Глава XIV
Музыка

Музыкальные критики не раз упрекали Анну Павлову в том, что ее репертуар слишком отстал, что все новые веяния и новые композиторы ею оставлены без внимания и что она страдает излишней консервативностью.

Что Анна Павловна держалась собственного – ее – репертуара, это совершенно верно, но говорить, что она это делала вследствие отсутствия интереса к музыке или ее непонимания, – значит делать непростительную ошибку. Характер танцев Анны Павловны и то, что она в них вкладывала (так как танцы Анны Павловны заключались не только в технике, но особенно в выражении душевных эмоций, которые она изображала, кристаллизируя каждый создаваемый ею образ), естественно требовали и от музыки соответствующих настроений. По характеру творчества Анны Павловны эти музыкальные темы были почти всегда лирическими. Мелодии Чайковского, Сен-Санса или Глазунова давали родственные настроения, и, запечатлев созданный образ в одной из этих мелодий, Анна Павловна, конечно, их и удерживала. Больше всего Анна Павловна любила классическую музыку, и в ее библиотеке были все сочинения выдающихся композиторов. Ближе всего ей была музыка Шопена – она точней и тоньше всего отвечала душевным настроениям Анны Павловны. Конечно, современной музыкой Анна Павловна интересовалась горячо и живо. При ее постоянных разъездах не было возможности часто бывать на концертах, но каждый раз, когда Анна Павловна приезжала на отдых в Лондон, она сейчас же приглашала какого-нибудь первоклассного пианиста, и он играл для нее все, что было нового. Среди этих вещей Анна Павловна выбирала те, которые казались ей подходящими. Она любила Дебюсси, Дюка и Равеля, который сам любезно исполнял для Анны Павловны свои произведения. Но и тут всегда происходило одно и то же. Сами по себе вещи были очень интересны в музыкальном отношении или оригинальны по форме, но они не подходили к задуманному образу, не соответствовали настроениям Анны Павловны, в них она не чувствовала того, что ей было нужно, чтоб передать свой замысел, который должен был дойти до публики, до чужого сердца.

Я не считаю себя достаточно компетентным, чтоб разбирать творчество Стравинского. Всем известно, что он превосходный музыкант. Но годна ли его музыка для балетов – это вопрос. Если

смотреть на балет как на серьезное самостоятельное искусство, для которого музыка хотя и является необходимым элементом, но должна отвечать заданиям сцены и идеям балетмейстера, то музыка Стравинского (за исключением, может быть, «Жар-птицы» и отчасти «Петрушки») этим требованиям отвечает мало. Если же считать, что в балете должен доминировать гротеск, как хотел думать Дягилев, то музыка здесь вообще теряет свое значение. Уместно по этому поводу привести выдержку из статьи музыкального критика лондонского «Таймс» от 24 января 1931 года:

«Композитор, – не меньше чем исполнительница – склонен забывать цель, которую преследует эта форма искусства, слишком увлекаясь своей собственной виртуозностью. В первые дни русского балета казалось, что Стравинский со своей “Жар-птицей” и “Петрушкой” будет композитором, наиболее способным уяснить себе возможности балета. Можно было предполагать, что его музыка будет способствовать усилению его выразительности. Создавая эти произведения, Стравинский имел перед глазами сцену, развитие драмы в музыке и в движении особого рода, которое его музыка должна была или сопровождать, или порождать.

В “Весне священной” его музыка теряет связь со сценой. Возможно, что это – более серьезное музыкальное произведение, чем его предшественники, но последовавшее жонглирование хореографией показало, что композитор начал “запрягать телегу в лошадь”, то есть писать музыку, которая потом как-нибудь должна быть превращена в балет, а не балет, в котором музыка являлась необходимой составной частью. Его позднейшие музыкальные произведения показывают, что он еще меньше стал понимать истинное положение вещей, а так как в то же время и техника самих танцовщиц неизбежно понизилась, вследствие их оторванности от родной почвы, то эксцентричность заступила место того действительно виртуозного танца, которым отличались первые спектакли.

Для Анны Павловны и ей подобных не нашлось бы места в таких вещах, как “Аполлон Мусагет” Стравинского, или в разных диких позах, измышлениях молодых парижан, направленных по ложному пути.

Большинство композиторов не поняло, что в балете дело не в том, чтоб заставить два ритмических искусства говорить все, но чтобы найти такие вещи, которые они лучше всего могли воплотить сообща».

Была ли Анна Павловна музыкальна? Уже давно известный русский критик Андреевский назвал ее танцующей музыкой.

Казалось бы, для всякого, кто хоть раз видел танцы Анны Павловны, вопроса о ее музыкальности не могло быть. Так чувствовать музыку, так сливаться с ней, так передавать ее настроения, вкладывать в нее глубокий смысл способна только натура, всем существом своим чувствующая ее тайну и душу.

В своей капитальной книге об Анне Павловне Валериан Светлов говорит:

«Как симметрия в статических искусствах, так ритм в динамических создает впечатление искусства лишь тогда, когда отдельные составляющие элементы объединены. В этом отношении танцы Анны Павловой представляют собой замечательный пример. Различные фигуры и хореографические картины подчинены замыслу ритма, ясному и определенному, но и он, в свою очередь, лишь форма, наиболее близко выражающая настроения души. Каждая поза, каждый танец Анны Павловой раскрывает этот ритм, и результатом является впечатление грации и легкости, на которых никакие технические трудности не отражаются. У Анны Павловой этот ритм развит до крайнего предела. Он выражает ее натуру и ее артистическое чутье. Ей не нужно знать, что лебедь делает два взмаха крыльями в секунду, а стрекоза двадцать восемь. Между тем, глядя на нее в этих двух танцах, вы сразу видите, до какой степени точно это чувство ритма в них выражено. Инстинктивно она связывает ритмические движения танца с гармонией своего внутреннего ритма, приводит оба ритма к полному согласию. Поэтому в царстве ритма она дает каждому чувству полноту и редкое богатство ощущений».

Известный французский критик Гастон Павловский спрашивает:

«В чем заключается прелесть Анны Павловой? Прежде всего, несомненно, в ее удивительном чувстве ритма. Павлова была самой музыкой, и это были именно ее движения, которые давали музыкальное впечатление, тогда как большинство танцовщиц следуют за музыкой, подобно тому как неопытный дирижер отбивает такт, слушая оркестр, вместо того чтобы его вести. Эта абсолютная синхронизация между музыкой и танцами – вот что дает успех, но очень редко приходится это видеть. Одна десятая или одна двадцатая секунды разницы между движением и музыкой может ускользнуть от нашего чувства, но не от нашего сознания. Мы не испытываем при этом ничего неприятного, но в то же время теряется эмоция, когда синхронизация не достигнута. Наоборот, когда она достигнута, наша радость доходит до экстаза, хотя часто мы не сознаем причины этого».

Недавно автор одной книги, сам дирижер, упрекнул Анну Павловну в недостатке музыкальности на том основании, что она

не стеснялась делать указания дирижерам, меняла темпы, вводила произвольные остановки и этим иногда создавала конфликты с дирижерами.

Эти упреки мне кажутся необыкновенно наивными, обнаруживающими только узость взгляда. Неужели автору этого мнения не приходило в голову, что публика шла в театр на спектакль Павловой, совершенно не интересуясь ни дирижером, ни его взглядами на исполнение той или другой вещи, – единственно для того, чтоб видеть Павлову, и не только исполнение танцев под определенную музыку, а еще и необыкновенную красоту созданных ею образов. Единственным важным и ценным было то, что хотела Анна Павловна, что трогало до слез и привлекало к ней тысячи людей, во всех концах мира, и никому никогда никакого дела не было до того, нужно ли было Анне Павловне задержать темп или совсем остановиться там, где композитор этого не предвидел… как он не предвидел, что Анна Павловна будет танцевать под его музыку.

В моем присутствии Сен-Санс, придя в уборную к Анне Павловне после исполнения ею «Лебедя», сказал ей:

– Вы знаете, мадам, что я только сегодня, увидев ваш танец, понял, какую красивую вещь я написал.

Артур Никиш, не пропускавший случая бывать на спектаклях Анны Павловны, был ее горячим поклонником и несколько раз говорил, как он хотел бы продирижировать на ее выступлениях.

Естественно, Анну Павлову раздражали и выводили из терпения упреки некоторых дирижеров, желавших показать, что с музыкальной точки зрения те или другие вещи должны исполняться иначе. Зная почти всех дирижеров нашего времени, я очень редко встречал среди них действительно людей понимавших, а главное, чувствовавших танец.

Самым удивительным балетным дирижером был, несомненно, Дриго, дирижер Императорских петербургских театров. Сам автор целого ряда мелодичных балетов, он был превосходным музыкантом, большим другом Чайковского и Глазунова. Никиш говорил, что ему не приходилось слышать лучшего исполнения «Щелкунчика», чем на балетном спектакле в Мариинском театре под управлением Дриго. Его необыкновенные качества дирижера, конечно, объясняются тем, что он знал всех артистов еще со школы, присутствовал на всех репетициях и вся карьера артистов проходила на его глазах.

Замечательно дирижировал танцами в операх знаменитый Тосканини. В Южной Америке, во время оперного сезона, Анна Павловна решила поставить симфоническую поэму «Пери» Роже-Дюкаса[39], требующую большого оркестра и очень трудную для

исполнения, так как все время меняются ритмы и темпы. Превосходный оперный дирижер Маринуцци с двух репетиций провел эту вещь без малейших шероховатостей и к полному удовлетворению Анны Павловны.

Когда господа дирижеры выражают претензии, что балетные артисты произвольно меняют и задерживают темпы, я вспоминаю, как на репетиции один дирижер, во время исполнения вариаций партнером Анны Павловой, остановил оркестр и, обратившись к артисту, заявил ему:

– Сделав прыжок, вы слишком рано опустились, – у меня в нотах на этом месте фермато.

Артист резонно ему заметил, что он не может оставаться в воздухе, чтобы ждать окончания фермато.

Целый ряд танцев в исполнении Анны Павловны требовал столько игривости, быстроты, капризных переходов, от которых зависит весь успех вещи, что заставлять ее подчиняться темпу было бы только абсурдным.

Анна Павлова и Михаил Мордкин в балете «Вакханка»

Настроения музыки всецело овладевали Анной Павловной, и она передавала их так, как будто бы ее тело было струной, вибрирующей в ответ на мелодию. В одном и том же танце она была величаво-строгой, задумчиво-грустной, трогательно-нежной.

Как она этого достигала? Словами этого не скажешь; я сравнил бы это с игрой светотеней: от проходящих по небу облаков меняется освещение, а с ним меняется и самый вид природы.

Шуман как-то сказал своим ученикам: «Если вы не будете слушать внутренним чувством и видеть внутренним оком, то вы не поймете того, что я хотел сказать». Это могла повторить и Анна Павловна. Если ее дирижер смотрел лишь в партитуру, отбивая такт, не стараясь понять того, что вкладывала Анна Павловна в свое исполнение, то, конечно, он не мог ее понимать и между ними должен был, несомненно, произойти разлад.

Замечательно было то, что чем выше был дирижер как музыкант, тем легче и быстрее понимал он Анну Павловну, и у него никогда не бывало с ней недоразумений. Чем он был тупее и упрямее, тем больше было у него претензий и желания подчинить танцы Анны Павловны своему толкованию музыки, тем больше происходило столкновений.

Глава XV
Фотография и кино

Едва ли кто-нибудь давал столько работы фотографам, как Анна Павловна. Для публики всегда было интересно видеть изображение артиста, чье искусство отдано и посвящено красоте движений, и Анну Павловну все хотели видеть в самых разнообразных видах и позах. Перед каждым новым турне Анна Павловна снималась в разных костюмах – одна и с кавалером. Эти фотографии печатались и рассылались по городам, где Анне Павловне предстояло танцевать.

Но сколько бы фотографий, старых и новых, мы ни рассылали и ни привозили с собой, каждая газета хотела поместить свою специальную, снятую ее собственным фотографом. Как мы ни старались доказать, что наши фотографии, снятые первоклассными фотографами, были выбраны самой Анной Павловной среди сотни снимков, что они, наверное, лучше, чем те случайные, которые снимает газетный фотограф при неблагоприятных условиях освещения, – газеты настаивали (может быть, в этом их убеждали свои же фотографы), «Кодак» щелкал, и на следующий день появлялись какие-то ужасные изображения с подписью: «Последняя фотография Анны Павловой».

Помимо газетных фотографов приходили к Анне Павловне с просьбой сняться у них и лучшие местные фотографы, для которых было важно снять Анну Павловну, сделать выставку ее фотографий и затем продавать их, если бы они вышли удачными. Анна Павловна никогда не ездила сниматься к фотографам в их студии – это было бы сложно и отнимало слишком много времени. Для фотографов было интересно снять Анну Павловну в ее костюмах, а это вызывало бы необходимость везти к ним в студию весь гардероб, гримироваться, надевать трико, туфли и т. д. Анна Павловна понимала, что для воспроизведения на фотографии движений необходимо, чтоб тело было разогрето: приходилось делать экзерсисы. Поэтому Анна Павловна предлагала фотографам снимать ее в театре во время спектакля. На сцене всегда сильные лампы, и где-нибудь в углу без труда можно устроить импровизированную студию. По окончании акта Анна Павловна в гриме, в костюме и разгоряченная после танца снималась без задержки в двух-трех позах. То же самое происходило и во втором антракте или после спектакля. Такая обстановка работы фотографам не нравилась, и они подчинялись

лишь необходимости. Не имея опыта работы в театральных условиях, большинство не выдерживало экзамена, снимки выходили неудачные, и этим кончался опыт. Но некоторые, приспособившись к условиям сцены, достигали прекрасных результатов. Один американский фотограф, постоянно разъезжающий по миру в погоне за интересными сюжетами (его мы встречали и в Нью-Йорке, и в Лондоне, и в Каире), как-то проработал у нас в театре целый месяц. Каждый вечер он устраивался в своем углу, обратив его с помощью двух ширм в студию, и ловил Анну Павловну, когда она проходила мимо, идя на сцену или возвращаясь в антрактах, и даже в моменты отдыха за кулисами. Его настойчивость увенчалась успехом, и им была издана серия прекрасных фотографий.

При таких сеансах было интересно наблюдать разные типы фотографов и их приемы. Одни были очень энергичными, понимали, что Анна Павловна в их распоряжении лишь на несколько минут, и потому работали с моментальной быстротой. Другие – медленные, неловкие, терявшие то одну, то другую принадлежность, не знавшие, что они сами хотят, только отнимали время и раздражали. В одном большом американском городе, в лучшем отеле, где мы остановились, нас встретил господин, отрекомендовавшийся фотографом. Он объяснил, что его студия помещается тут же, в отеле. Принесенные им образчики работы убеждали, что это действительно настоящий художник. Анна Павловна согласилась ему позировать, но заявила, что может предоставить лишь полчаса времени. Я никогда не видел такого сеанса: фотограф и его помощники проявляли воистину чудеса ловкости и быстроты. Сам фотограф буквально носился по студии и успел за полчаса сделать более тридцати снимков. Анна Павловна была в восторге от его энергии и знания дела. Почти все фотографии вышли очень хорошо. Соглашаясь сниматься, Анна Павловна требовала, чтобы пробные фотографии были ей представлены непременно. Одобренные она разрешила печатать и продавать, остальные, забракованные снимки подлежали уничтожению. К этому Анна Павловна относилась очень серьезно: на фотографиях очень часто получаются дефекты вследствие неправильного положения камеры или недостаточного освещения. От этого нога или рука попадает в ракурс, иногда вся поза становится неверной и неправильной, – было бы странно, если б и такие фотографии распространялись.

Между тем бывали и такие случаи. Возвращаясь через год или два в город, мы видели в газетах или магазинах фотографии, забракованные Анной Павловной в ее прошлый приезд.

Объясняется это тем, что газеты и журналы хотят помещать фотографии, еще не воспроизведенные в другом издании, и, пользуясь этим, фотографы за хорошие деньги продают забракованные снимки. Анну Павловну это очень сердило, но бороться было невозможно. Каждый раз фотографы клялись, что негативы, неодобренные Анной Павловной, будут уничтожены, и все-таки потом эти фотографии появлялись.

Снимать Анну Павловну для каждого фотографа, имевшего хотя бы немного художественного чутья, было наслаждением, хотя улавливать ее позы, почти всегда мгновенные, было очень трудно. Анна Павловна, снимаясь в костюме какого-нибудь балета, принимала целый ряд поз, изменяла выражение лица, повороты головы, положение рук, давала один момент восхитительней другого, но делала это как-то непроизвольно, как бы не думая о том, что она снимается. Этот калейдоскоп движений и поз – одна красивей другой – приводил в восторг фотографа. Но когда он начинал снимать, у него опускались руки: заставить Анну Павловну застыть в неподвижности было очень трудно. Фотограф действительно должен был ловить момент.

Вот только что приняв удивительно красивое положение, Анна Павловна незаметно для себя его меняла, и в тот момент, когда фотограф был готов ее снять, у Анны Павловны была уже другая поза. Мы просили ее принять прежнее положение, а она не могла этого сделать – ведь это было не придуманной позой, а как бы моментом из ряда движений. Был единственный выход из этого затруднения: фотографировать Анну Павловну очень чувствительным аппаратом, с минимальной длительностью, делать целый ряд снимков, из которых часть удавалась, некоторые давали даже замечательные результаты, производили впечатление законченных портретов.

Трудно сказать, кто лучше всего снимал Анну Павловну. Превосходные фотографии первых лет ее карьеры были сделаны в Берлине, потом в Буэнос-Айресе, Париже и других городах. Больше всего Анна Павловна любила сниматься среди природы или у себя дома, в саду.

Года три тому назад Анна Павловна начала очень интересоваться кинематографом. Один из наших артистов имел маленький аппарат, которым он снимал во время турне отдельные сцены и группы наших артистов, и это выходило очень удачно. Ввиду предстоящего турне по Востоку Анна Павловна решила тоже приобрести аппарат. Друзья, с которыми она советовалась по этому поводу, указали ей, что ее будущие фильмы могут получить большой интерес, и поэтому советовали

купить аппарат, имеющий обыкновенную ленту. Ее можно показывать на каждом кинематографическом аппарате, тогда как аппараты «Кодак» имеют лишь узкую ленту и могут быть демонстрированы исключительно на своих специальных машинах. Купленный аппарат, сам по себе прекрасный, все же требовал более опытных рук, и у нас постоянно происходили недоразумения. В самый важный момент аппарат заедало и он бездействовал; иногда все-таки удавалось продолжать работу, но иногда приходилось бездействовать до приезда в большой город, где его можно было разобрать и привести в порядок. В конце концов Анна Павловна решила купить кинематографический аппарат Кодака, гораздо более простой, хотя и воспроизводящий все в миниатюре.

Этими снимками Анна Павловна очень увлекалась. Сколько ни было в запасе лент, ей их никогда не хватало. В Египте она снимала пирамиды, караваны верблюдов, детей феллахов, раскопки; в Индии – базары, процессии, храмы, дворцы Агра и Дели, Бенарес. Но больше всего Анну Павловну захватила Ява, где мы были впервые, где столько нового, неожиданного и интересного, – необыкновенная природа, замечательные развалины, типы. Ей доставила громадное удовольствие поездка на самый высокий вулкан Явы – Бромо.

Как известно, Ява – страна вулканов, из них постоянно действующих сорок два. К нашему удивлению, мы узнали, что там существует даже особый пост заведующего всеми вулканами. Пост этот с честью занимал русский, бывший артиллерийский полковник.

Бромо – самый большой из вулканов Явы, и чтоб добраться до него, надо подняться на перевал, достигающий восемь тысяч футов. Надо выехать в два часа ночи, в течение трех часов подниматься среди леса и гор верхом на лошади – тогда к восходу солнца вы доберетесь к вулкану. Поездка очень утомительная и небезопасная: лошади часто оступаются в темноте. Но красота вида с перевала на вулкан, лежащий на тысячу футов ниже, и на окружающие цепи гор при восходе солнца заставляет забыть все, и проведенные там часы остаются в памяти навсегда.

Вернувшись в Европу, Анна Павловна любила в свободное время смотреть на снятые ею картины, много вырезала как неудачное, и все-таки остался целый ряд интереснейших фильм.

Теперь я перейду к вопросу о кинематографировании Анны Павловны и ее взглядах на это дело.

Еще за год до войны, когда мы были в Берлине, общество германских журналистов обратилось к Анне Павловне с просьбой

сняться в одном из ее танцев, указав, что для нее это будет интересный опыт, а для общества станет сенсационной приманкой: Анна Павлова – на экране. Анна Павловна согласилась, и я уже не помню, в студии какой фирмы, – протанцевала свой танец «Ночь» под музыку Рубинштейна.

Кинематографирование в это время было еще в зачаточном состоянии, и этот опыт произвел на Анну Павловну неблагоприятное впечатление. Вероятно, вследствие несовершенства аппарата пространство в виде треугольника, обращенного вершиной к аппарату, было очень узко, и поэтому во время танца Анна Павловна незаметно переходила за указанную линию, и ее поминутно предостерегали: то правая рука попала за линию, то цветы упали за линию, то случалось еще что-то, а когда Анна Павловна пыталась заменять свои танцы в ширину сцены танцами в глубину, то она выходила очень маленькой, а при быстром приближении к аппарату вдруг становилась громадной. Этим опытом Анна Павловна осталась очень неудовлетворенной, но, не желая лишать поддержки благотворительный спектакль, разрешила показать эту фильму с тем, что она составляет исключительную собственность благотворительного общества и не может быть демонстрирована на стороне.

Публика, как писали потом, осталась тем не менее очень довольна. Но Анна Павловна пришла к убеждению, что при такой технике дела кинематограф не может воспроизводить танцы.

В 1916 году громадная американская фирма «Универсал-фильм компани» обратилась к Анне Павловне с предложением принять на себя исполнение главной роли в большом фильме под названием «Немая из Портичи», которая была переделана из либретто известной оперы «Фенелла»[40]. Анне Павловне очень не хотелось принять это предложение, но оно совпало с довольно трудным моментом деятельности нашей труппы: была война, Анна Павловна не собиралась возвращаться в Европу, опасаясь брать на себя ответственность за чужие жизни, а подводные лодки были слишком убедительной угрозой. В Америке же мы уже провели два сезона подряд, и начинать третий было рискованно. Представлялся случай купить великолепные декорации и костюмы бостонской «Оперы» и соединить оперу с балетом. Это давало возможность сделать новое турне, подняв таким образом интерес публики. На это нужны были большие средства, и Анна Павловна согласилась, что заработок с ее фильма пойдет на создание новой организации.

Съемка этой картины доставила Анне Павловне много огорчений и разочарований. Привыкнув с первых шагов карьеры относиться с чрезвычайным уважением к своему искусству, Анна

Павловна с самого начала заявила, что она совершенно незнакома с условиями работы в киносъемках, и просила ее учить, начиная с грима, который здесь кладется совершенно иначе, чем для сцены. Может быть, режиссеры считали, что они не могут учить Павлову, или полагали, что она должна сама все знать, но всякий раз, когда она обращалась за указаниями, показывая свой обыкновенный грим, они успокоительно ей говорили, что грим вполне хорош. Так продолжалось несколько дней. Наконец Анна Павловна потребовала, чтоб ей показали результаты первых съемок, и, увидев их, сразу убедилась, что все это было очень плохо. Плохим оказался не только грим. Не зная требований кинематографических аппаратов, Анна Павловна часто делала слишком сильные, быстрые, порывистые движения. Наконец, увидев ее огорчение, к ней пришли на помощь артисты, исполнявшие в фильме главные роли и успевшие за это время полюбить Анну Павловну. Они стали учить ее гриму и объяснять необходимые требования съемки. С этого момента дело пошло на лад, и целый ряд драматических и очень трогательных сцен удался. Но вся картина Анне Павловне не нравилась. Она находила ее искусственной и нагроможденной. Это было время, когда большие кинематографические общества конкурировали между собой и одно перед другим старались поставить что-нибудь грандиозное. Сцены революции, битвы, разгром замка, грабежи, – все было представлено необыкновенно реально. Убивали лошадей, падавших под всадниками, разбивали в щепы великолепную, художественно сделанную мебель, и т. д., и т. д.

Эту картину показывали всюду, и местами она имела успех, – я думаю только благодаря имени Анны Павловны.

В картине было несколько хороших моментов, но в общем она не удалась. Несомненно было одно: Анна Павловна выходила на экране хорошо. Но в Анне Павловне картина еще более укрепила убеждение, что фильм – не ее сфера.

В последние годы Анна Павловна несколько раз получала предложения из Германии и Америки, но каждый раз отклоняла их. У нее сложилось убеждение, что, обладая тонкими чертами лица, она не фотогенична, а кроме того, экран не в состоянии передать танец во всей его красоте.

Анна Павловна говорила по этому поводу, что она предпочитает, чтоб имя ее для будущих поколений осталось легендой, а несовершенная передача ее танцев принесет лишь разочарование.

Анна Павловна объясняла:

– Представь себе, что мы, привыкшие слышать о Тальони как об идеале и высшем достижении искусства, увидели бы ее на

экране и, благодаря недостаткам воспроизведения, подумали: «Как, это – Тальони?»

На съемках фильма «Немая из Портичи»

В одну из наших последних поездок по Северной Америке один известный американский изобретатель предложил Анне Павловне опыт в его студии: снять ее танец в синхронизации (это было его новое изобретение) с музыкой, причем предоставил ей быть единолично судьей результата, – в случае ее одобрения развить дело, в противном случае считать всю затею несостоявшейся. Сначала Анна Павловна отклонила это предложение, но потом, увидя несколько снимков, уже сделанных им, заинтересовалась и согласилась. Съемка происходила в студии изобретателя, совсем для этого не приспособленной, не оборудованной по-настоящему в смысле освещения. На это изобретатель указал сам, но прибавил, что это лишь опыт, и если он удастся, то последующие съемки можно будет обставить как следует.

Анна Павловна протанцевала под музыку рояля и скрипки четыре танца и волновалась перед аппаратом, как никогда не волновалась в театре перед тысячной публикой. Когда мы увидели результат съемки, наши мнения с Анной Павловной разошлись: я был очень доволен и находил в этом опыте безусловное подтверждение того мнения, что танец может и должен быть воспроизведен на экране – для этого надо только

поработать и обставить съемку всеми усовершенствованиями последнего времени. Анна Павловна, не отрицая, что удачные моменты были, находила, что это интересно лишь как опыт, но выпустить это нельзя. Изобретатель безропотно подчинился решению Анны Павловны и передал нам фильм.

Анна Павловна была очень дружна с Мэри Пикфорд и Дугласом Фербенксом и, бывая в Калифорнии, всегда приезжала в их чудесное поместье около самого Голливуда. Однажды во время обеда Мэри Пикфорд сказала нам, что они устроили у себя кинематограф, чтоб иметь возможность просматривать новые фильмы спокойно дома, не ездя для этого в студию. И вот после обеда они показали нам отдельные сцены из фильма, над которым они в это время работали. В разговоре Мэри Пикфорд спросила Анну Павловну, пробовала ли она снимать свои танцы, и Анна Павловна ответила, что пробовала, но неудачно. А я рассказал о последнем опыте. Они оба были очень заинтересованы и просили привезти и показать им наши фильмы. К удивлению Анны Павловны, ее танцы на экране произвели на них большое впечатление. Они нашли, что съемка была, конечно, не на высоте современной техники, но они здесь увидели большие возможности: надо лишь найти подходящий сюжет, который дал бы возможность ввести в него танцы не как случайный эпизод, а в тесной связи с ходом действия. Им показалось это настолько интересным, что они позвали посмотреть наш фильм Чарли Чаплина, тоже большого поклонника Анны Павловны. Его мнение совершенно совпало с их мнением.

Из Калифорнии мы отправились в Мексику, откуда должны были ехать прямо в Европу. Через несколько дней мы получили в Мексике от Дугласа Фербенкса письмо, в котором он говорил, что ему кажется очень важной и очень интересной возможность воспроизвести на экране танцы Анны Павловны. Он предоставлял ей свою студию, весь нужный персонал, и сам готов был помочь указаниями и советами.

Это любезное предложение соблазнило Анну Павловну, и по окончании нашего сезона в Мексике, забрав несколько корзин с костюмами, мы поехали произвести новый опыт. Оба, Мэри Пикфорд и Дуглас Фербенкс, оказали Анне Павловне самое сердечное внимание и всяческое содействие. Мэри Пикфорд предложила Анне Павловне пользоваться услугами своего собственного гримера, что очень важно, так как все новые способы искусственного освещения требуют и новых приемов грима. Снимая рядом в студии свою собственную картину, она приходила навещать Анну Павловну, а Дуглас Фербенкс

постоянно наблюдал за ходом съемки. Так как в течение первого дня много времени ушло на пробу грима и освещения и нужно было освоиться с атмосферой, то Анна Павловна решила продолжать опыт и на следующий день. Было снято несколько танцев Анны Павловны, а некоторые из них по два и по три раза, и часть из них вышли вполне удачно.

На этот раз и Анна Павловна начала соглашаться с тем, что, посвятив этой работе два-три месяца, проработав спокойно и настойчиво, можно было бы добиться больших результатов.

Возможность этого ее очень заинтересовала, и она решила произвести опыт для самой себя.

Когда наше турне в Австралии уже подходило к концу и труппа была менее занята – репетиций не было, – Анна Павловна решила снять несколько сцен из «Дон Кихота», «Жизели», «Вебера»[41] и «Феи кукол». Несмотря на то, что мы использовали все, что можно было достать на месте в смысле освещения, оно все-таки было недостаточным, и фильм не имел надлежащей ясности. Но Анна Павловна пошла и на это, хотя знала, что съемка, сделанная таким любительским способом, не может дать хорошего результата. Теперь ей хотелось установить одно: чего можно добиться от фильма, обставленного надлежащими условиями. Как всегда в таких случаях, Анна Павловна вся отдалась съемке, сама режиссировала, репетировала и танцевала. Просматривая иногда эти фильмы у себя дома в «Айви-хаус», Анна Павловна находила, что, несмотря на недостатки, они все-таки интересны и многому учат.

Глава XVI
Благотворительность

Артисты всех стран являются широкими благотворителями, что, увы, редко можно сказать даже о самых богатых людях. Я почти не знаю случаев, чтобы артисты, даже самые избалованные, отказывались принять участие в каком-нибудь благотворительном спектакле. Почему-то многие уверены в том, что артистам такое участие в спектакле все равно ничего не стоит, – соображение весьма неосновательное: все артисты, а тем более известные, очень заняты своей обычной работой, репетициями, разучиванием ролей дома и т. д. В Англии у них есть, по крайней мере, один священный день в неделю – воскресенье, – когда нельзя ставить даже благотворительных спектаклей (концерты уже разрешается устраивать и по воскресеньям). В России же воскресенье было самым театральным днем, и вот для участия в благотворительном спектакле нужно было жертвовать и этим часто единственным свободным вечером, и даже ехать на благотворительный вечер после своего спектакля и выступать там поздно, иногда в час ночи. Приходилось тотчас же после спектакля, иной раз после большой роли, разгримироваться, не отдохнув, надевать вечернее платье, ехать через весь город, выступать и затем поздней ночью возвращаться домой. Немногие при этом задумывались над тем, что большие артистки не могут появляться постоянно в одних и тех же платьях, что нужны перчатки, парикмахеры, что, наконец, нельзя же в бальном платье ехать на извозчике домой в морозы.

Я хочу сказать, что участие в таких спектаклях обходилось артисткам довольно дорого. Мужчинам было, конечно, легче и проще. Но если артисткам драмы и оперы это доставляло неудобство и расходы, то еще большие жертвы приносились балетными. Драматические и оперные артистки могли надеть дома или в театре бальное платье, но балетной артистке нужно было приехать на благотворительный спектакль со всем необходимым гардеробом и уже там одеваться, то есть облачаться в трико, тюники, привозить танцевальные туфли и т. д. Очень часто такие благотворительные спектакли шли в залах, при которых не было для артистов уборных, и приходилось как-нибудь устраиваться за импровизированными перегородками или просто за ширмой, потом танцевать на неудобном полу, часто без предварительной репетиции, – словом, неудобств было много. И тем не менее артисты никогда не отказывались. Эта готовность участвовать в благотворительных спектаклях привела к тому, что

Дирекция Императорских театров вынуждена была запретить им это делать, считая неудобным, чтоб в афишах анонсировалось выступление артиста в один вечер в Императорском театре и в каком-нибудь благотворительном спектакле. Пришлось прекратить печатание на афишах имен, и анонс о спектакле ограничивался указанием на то, что будут участвовать любимые артисты драмы, оперы, балета (вместо имен ставились три звездочки).

И публика шла, зная наверное, что увидит наиболее известных и популярных артистов. В разгар сезона петербургским артистам приходилось участвовать в благотворительных спектаклях по крайней мере три раза в неделю. Анна Павловна, отличаясь особой добротой, всегда принимала участие во всех благотворительных спектаклях, куда бы ее ни приглашали, и продолжала это делать и за границей.

Война потребовала жертв от всех. Все с радостью старались помочь тем, кто жертвовал своей жизнью на фронте. Везде, куда ни приезжала Анна Павловна, устраивались спектакли в пользу Красного Креста. Местные консулы союзных государств всеми способами способствовали успеху, но помимо того, и местные благотворительные организации просили Анну Павловну участвовать в спектаклях, устраиваемых для больниц и детских приютов, которые были особенно близки ее сердцу.

Из Америки по окончании войны мы приехали в Европу, чтоб увидеть, какую разруху и нищету всюду оставила война. Но тяжелее всех, конечно, было русским.

В Париже Анна Павловна была поражена трагическим положением русских, в особенности детей, из которых многие оказались круглыми сиротами. Со всех сторон к ней обращались с просьбами сделать что-нибудь. Утомленная продолжительным путешествием, Анна Павловна сначала отказывалась начать опять работать, но, пробыв в Париже две недели, убедившись, как невыносимо тяжела жизнь русских, она решила не откладывая взяться за дело. Посоветовавшись с друзьями, которые хорошо знали положение вещей, Анна Павловна пришла к убеждению, что надо приняться за помощь немедленно и это не должно быть только случайной поддержкой. Важно было создать нечто основательное, хотя бы для тех русских детей, которые, в буквальном смысле этого слова, вскоре могли очутиться на улице. Они уже переживали тяжелую нужду, и им грозило остаться безо всякой возможности продолжать свое образование. Анна Павловна пришла к убеждению, что необходимо устроить для таких детей приют. Жена французского президента мадам Мильеран согласилась быть патронессой этих спектаклей,

прибыль от которых решено было распределить таким образом, чтобы три четверти шло на создание учреждения, которое должно было называться «Fondation Anna Pavlova»[42], а одна четверть – в пользу фонда сирот французских воинов. Нами было устроено четыре спектакля в театре Трокадеро, и они прошли с громадным успехом, а пятый спектакль состоялся в парке замка Багатель, составляющем в настоящее время часть Булонского леса. Чтобы незнакомые с этим очаровательным уголком могли иметь о нем представление, я скажу о нем несколько слов.

Известность Багателя началась с 1720 года, когда владельцем его был маркиз д'Эстрис, – уже тогда устраивались там пикники и приемы. Но слава его зажглась с 1785 года, когда он перешел во владение графа д'Артуа (впоследствии короля Карла X). Поспорив на пари с королевой Марией Антуанеттой, что он в шесть недель совершенно перестроит и заново омеблирует Багатель, граф заранее назначил день торжественного праздника в реставрированном замке. Чтоб совершить этот tour de force[43], граф д'Артуа приказал отрядам швейцарской гвардии перехватывать по дороге в Париж все подводы с камнями и под конвоем доставлять их на место постройки. Архитекторы Беланже, Чалгрин и Блаки выполнили всю работу в течение шестидесяти четырех дней. Эта затея обошлась графу д'Артуа в три миллиона франков, но зато он выиграл у королевы пари в сто тысяч франков.

Празднество было назначено на 23 мая 1786 года. Играли комическую оперу «Rose et Colas»[44], главные роли в которой исполняли королева и граф д'Артуа. Рассказывали, что король свистел во время спектакля, и королева, подойдя к рампе, сказала ему:

– Милостивый государь, если вы недовольны – потрудитесь выйти. Ваши деньги вы получите обратно при входе.

Впоследствии Багатель был куплен Наполеоном I, которому он служил охотничьим павильоном. Потом замок переменил еще несколько владельцев и наконец в 1905 году был куплен городом Парижем и открыт для публики. Багатель со своими лужайками и мастерски разбитыми группами деревьев – несомненно красивейшая часть Булонского леса. В одном из чудеснейших его уголков и был устроен спектакль, который, по общему отзыву всех присутствовавших на нем, был исключительным феерическим зрелищем, – с таким вкусом был выполнен весь план вечера, так красивы были эффекты освещения, устроенного известным архитектором Думергом. Валериан Светлов так описывает этот спектакль: «…Я вспоминаю "Ночной праздник" в историческом парке Багатель в Париже. Это была волшебная

сказка, созданная на берегу озера. Анна Павлова – “Лебедь” – умирала среди залитых изумрудным светом кустов и деревьев или в бурной античной пляске проносилась в “Вакханалии”. Озеро горело огнями, деревья походили на рождественские елки, унизанные бесчисленными разноцветными гирляндами. Среди деревьев и кустов, воздушная, в газовых тюниках, окруженная сильфидами, она перенесла публику в атмосферу романтической грезы. Звуки шопеновской музыки, свет пестрых огней, пронизанное лучами волшебное озеро, сложный узор танцев, изменявшийся, как в калейдоскопе, – все смешалось в одно целое: природа “исправленная и украшенная”, по завету Оскара Уайльда, художниками этого ночного праздника, и искусство Анны Павловой, так близко подошедшее к жизни природы, слились и создали картину поэтического миража».

К несчастью, днем шел сильный дождь, и хотя к вечеру погода прояснилась и был чудный закат, публика все-таки боялась ехать в открытых платьях и сидеть на воздухе. Поэтому вместо нескольких тысяч человек приехало всего около тысячи, и колоссальные расходы по устройству спектакля даже не были покрыты. Устроители, опасаясь плохой погоды, застраховали спектакль на большую сумму, но страховое общество отказалось платить, ссылаясь на то, что в тот вечер дождя не было. Результат этих спектаклей, несмотря на их успех, выразился всего в сумме около пятидесяти тысяч франков. Анна Павловна отдала их целиком в Фонд помощи французским воинам и самостоятельно начала дело своего приюта. Ей удалось найти вполне подходящий дом в Сен-Клу под Парижем с чудесным садом, который она решила сейчас же купить, поручив организацию своего приюта графине де Герн, русской по происхождению, – нашему старому другу. Дом был куплен и приспособлен, и в нем поместили пятнадцать русских девочек. Покупка дома, его оборудование, приобретение мебели и полного обзаведения, предстоящие расходы на одежду и содержание детей, плата за их учение должны были составить значительную сумму, и об этом пришлось серьезно подумать.

Анна Павловна готова была давать спектакли на поддержку дела, но рассчитывать на доходы только от этих спектаклей было трудно: в Америке, куда нам предстояло ехать, при постоянных передвижениях невозможно организовать такие спектакли, которые требуют всегда много времени. С другой стороны, и импресарио всегда протестуют против такой благотворительной конкуренции. Анне Павловне же казалось, что дело, для которого она работает, должно встретить симпатию: ведь это устраивалось для русских детей, их отцы и братья погибли за общее дело, и

наконец, во главе начинания стоит она, Анна Павлова, так всеми любимая в Америке, – как же не надеяться на поддержку американской публики?

В Америке существует список всех миллионеров, – их доход приблизительно известен через налоговые учреждения. Мне удалось достать такой список.

Анна Павлова с учениками школы Клифтона Хэддона. Дети подарили ей этот букет роз еще до того, как увидели ее

выступление. Балерине приходило много писем, но лишь одно школьное сочинение привело ее в такой восторг, что она говорила о нем несколько дней. Девочка написала: «Однажды я видела фею. Ее имя – Анна Павлова…»

Ко всем 7860 миллионерам, значившимся там, мы послали письма с собственноручной подписью Анны Павловны, рассчитывая на то, что если откликнутся даже пять процентов, то и это будет очень хорошо. Наши расчеты оказались неверными: отозвалось всего несколько человек, из них некоторые, получив наши годовые отчеты, сами выразили желание продолжать свои взносы. Самым щедрым благотворителем оказался Эдсель Форд, который согласился платить ежегодно сумму, нужную на содержание одной девочки. Объяснение такому равнодушию со стороны американской публики, я думаю, заключалось в том, что после войны, в течение двух-трех лет, буквально весь страдающий мир искал помощи у Америки, и она ее давала обеими руками. Было образовано много комитетов, работавших с необыкновенной энергией для оказания помощи бельгийским детям, и на это были собраны десятки миллионов; чрезвычайно успешно шел сбор денег на нужды опустошенной Польши (комитет под руководством Падеревского собрал на это дело миллионы); работали еврейские комитеты и т. п. Скромное обращение Анны Павловны прошло незамеченным. Если бы она не ограничилась рассылкой писем, а сама устроила какую-нибудь организацию по сбору пожертвований на свой приют, сама бы обращалась к миллионерам, – наверное, и результат оказался бы другой. Но это было совершенно не в ее характере.

Если американские миллионеры разочаровали Анну Павловну, то большую радость доставили ей десятки тысяч американских девочек и девушек, проявивших серьезный интерес к ее приюту.

Идея создать организацию под названием «Camp fire girls» явилась у американских передовых женщин как противовес распущенности, развившейся среди американской молодежи под влиянием дансингов и новых теорий, предоставлявших молодому поколению право на полную свободу и независимость. Это движение, зародившееся несколько лет тому назад, встретило отзвук по всей стране и насчитывало уже более десяти тысяч местных организаций, имеющих свои лагери. Число «Camp fire girls» достигло уже четырехсот тысяч.

Задачи этого движения так понравились Анне Павловне, что при всяком удобном случае она старалась ближе познакомиться с этой организацией, посещая в разных городах Америки их

помещения и присутствуя на собраниях. Со своей стороны, девушки, узнав об отношении к ним Анны Павловны, стали горячо и сочувственно относиться к ней и оказывали ей всяческое внимание. Целые отряды их встречали Анну Павловну на вокзалах с цветами, депутации их приходили в театр. На общем собрании главных заведующих Анна Павловна была избрана почетной Camp fire girl и должна была исполнить ритуал зажигания огня. В этом движении Анна Павловна видела громадную пользу. Ей была чрезвычайно симпатична самая идея давать возможность девочкам, при самых незначительных затратах, проводить каждый год несколько недель среди природы, живя в палатках, приучаясь все делать самостоятельно – собирать хворост, пилить дрова, разводить костры, носить воду, готовить пищу, выращивать около своих лагерей овощи.

Во время войны, когда надо было отправить громадное количество пищевых продуктов в Европу, все лагери «Camp fire girls» развели большие огороды и поставили громадное количество овощей правительству. Девочкам внушалось понятие о великом значении экономии не только в расходовании своих маленьких денег, но и в смысле сбережения продуктов, чужой и государственной собственности, их приучали оказывать помощь нуждающимся. Помимо этих чисто утилитарных задач у организаторов этого учреждения были и другие цели. В девушках развивали любовь к родине. В целях умственного развития читались лекции по разным отраслям знания, и под руководством старших «guardians» посещали музеи, национальные памятники и проч.

Анна Павловна обратилась с воззванием к «Camp fire girls», в котором объясняла, что русские девушки ее приюта хотя и обучаются во Франции, но, воспитываясь в атмосфере русского очага, остаются в душе русскими и будут самыми полезными пионерами нового движения в будущей России. Они станут проводить в России благородные задачи и идеалы своих американских сестер. Ответом на этот призыв был чек на один миллион долларов, собранных между десятками тысяч девушек – каждая жертвовала по несколько центов.

Надежда на отклик американцев рухнула, и надо было серьезно подумать, как поддержать начатое дело устройством спектаклей, а в случае нехватки – своими собственными средствами.

После Америки наше следующее турне было по Востоку. Устраивать благотворительные спектакли в пользу русских детей в Японии и Китае, конечно, было нельзя, но уже в Индии, где наша публика была исключительно английской, мы начали

устраивать, где было возможно, «five o'clock teas»[45], на которых выступала Анна Павловна, а кроме того, и спектакли. Это хотя и давало результат, но в общем очень незначительный, между тем жизнь в Париже делалась все дороже и приют требовал значительных затрат. В конце концов пришлось решить так: ежегодные ассигновки должны быть гарантированы личными средствами Анны Павловны, случайные же поступления от благотворительных спектаклей или пожертвований будут соответственным образом уменьшать общую сумму.

Пришла и другая беда: в России начался голод. Мы были в это время опять в турне по Америке, и все доходившие из России письма говорили о русском ужасе. Организованная американцами помощь оказалась на высоте своей задачи. Ее работники проявили горячую самоотверженность и благодаря своей энергии и настойчивости спасли десятки, если не сотни тысяч людей и голодных детей. Анна Павловна помогала и этой организации, но всего этого было мало. Особенно печалила и озабочивала Анну Павловну ужасная нужда учащихся в Петербургской и Московской театральных школах. Анна Павловна решила дать спектакль в «Метрополитен Опера» и весь доход обратить в пользу двух театральных училищ, послав туда пищевые посылки. Чтоб придать больший интерес и уверить публику в том, что деньги пойдут по назначению, Анна Павловна просила Гувера, стоявшего во главе Американского комитета помощи, быть нашим почетным председателем. Он охотно согласился. Чистый сбор составил около пяти миллионов долларов, и пятьсот посылок были распределены между петербургским и московским училищами и нуждающимися писателями. С этого времени Анна Павловна решила систематически посылать в Россию деньги для раздачи наиболее нуждающимся артистам петербургской и московской труппы. Она поручила это дело артистам, которых она сама знала и которым всецело доверяла. Они взяли к себе в помощь своих друзей и сообща решали, где и в какой мере является нужда наиболее неотложной. Иной раз помощь оказывали и бывшим артистам, из которых многие, оставшись без пенсии, находились в полной нищете. К Анне Павловне приходило много трогательных писем от получивших пособие, а затем обе балетные труппы прислали ей благодарственный адрес; так продолжалось семь или восемь лет.

Приезжая каждый год в Париж, Анна Павловна с удовольствием убеждалась, что ее приют в Сен-Клу процветает, что дело ведется в полном порядке, что девочки здоровы, веселы и чувствуют себя прекрасно. С самого начала устройства своего приюта Анна Павловна была озабочена тем, чтоб девочки не

только жили бы в приюте, но получали и образование, практическую подготовку к жизни и способны были бы впоследствии зарабатывать. Все девочки учились или в русской гимназии, или во французских колледжах. Каждой из них по окончании образования Анна Павловна предоставила выбирать какую-нибудь специальность и изучать ее, оставаясь в приюте. Таким образом, одна из девочек кончила Высшие фармацевтические курсы и получила звание провизора, другие прошли Высшие бухгалтерские курсы и т. д.

Последовавший в 1928 году закон, обложивший очень высокой пошлиной недвижимую собственность иностранцев, поставил приют Анны Павловны в очень затруднительное положение. Во всем мире ухудшавшееся финансовое положение делало все более эфемерным расчет на помощь жертвователей и доходы от благотворительных спектаклей, а расходы по содержанию приюта неизменно росли. Кроме того, предстоял новый и очень крупный платеж налога. Обсудив положение дела с графиней де Герн, мы пришли к следующему решению: так как все девочки достигли такого возраста (17–18 лет), когда они уже не нуждаются в непосредственном наблюдении за ними, то представлялось разумным поселить их у родных или родственников (они были почти у всех девочек) и выдавать им на руки необходимую прожиточную сумму, пока они не выйдут на самостоятельную дорогу. С этой целью (и чтоб не платить налога) было решено продать дом. Полученный капитал был вполне достаточным, – каждый год две или три девочки начинали работать самостоятельно. К большой радости Анны Павловны, девочки не только становились самостоятельными, но многие из них обзавелись и своими семьями. Так прошло через приют сорок пять девочек.

Один из удачнейших благотворительных спектаклей был устроен Анной Павловной в Брюсселе, под покровительством бельгийской королевы. В тот момент в России совершенно отсутствовали медикаменты. Аптеки были пусты, и госпитали находились в критическом положении. Не было возможности производить даже операции за неимением анестезирующих средств.

Весь сбор со спектакля был предназначен для этой цели.

Кроме обычной программы, в этот спектакль Анна Павловна сама поставила под музыку Чайковского патриотическую сцену. Сама она изображала Россию, а одна из артисток – Бельгию. Были и тройки, и колокола, было очень трогательно, и многие бельгийцы, жившие долго в России, открыто плакали и признавались, что давно не переживали таких минут. Сенсацией

спектакля стало необычное пожертвование: кто-то, купивший себе место, прислал за него сто тысяч франков, пожелав остаться неизвестным. Зная, что его кресло было № 17 в первом ряду, все с нетерпением ждали его появления, но он не пришел. Потом оказалось, что это был богатый доктор, проживший много лет в России.

Япония с таким радушием и всенародным уважением отнеслась к Анне Павловне во время ее пребывания там, что случившееся через год после нашего приезда ужасное землетрясение, почти целиком уничтожившее Иокогаму, разрушившее часть Токио, оставившее на улице сотни тысяч разоренных и обездоленных людей, вызвало в Анне Павловне естественное желание прийти на помощь. В «Ковент-Гардене» она устроила спектакль, сбор с которого пошел на помощь жертвам землетрясения. Спектакль был обставлен чрезвычайно торжественно: в программу его впервые был включен наш балет «Восточные впечатления», и сама Анна Павловна танцевала специальный японский танец, названный ею «Японская бабочка». В театре присутствовала вся японская колония, и в антракте японский посланник пришел на сцену, чтоб при поднятом занавесе перед публикой выразить Анне Павловне свою благодарность и привет Японии. Результатом этого спектакля был чек в шестьсот фунтов, препровожденный лорд-мэру, заведовавшему сбором пожертвований.

Вполне естественно, что при той нужде, в которой оказалась масса русских, приезд Анны Павловны вызывал у многих надежду: ее добрая душа, ее отзывчивое сердце не могут не откликнуться на чужую беду, и число просьб, получаемых Анной Павловной, было часто так велико, что просто опускались руки. Между тем театральное дело с каждым годом падало, вместе с тем падал и самый заработок Анны Павловны. Надо было установить какой-нибудь бюджет для благотворительности и его придерживаться.

Некоторое время удавалось не выходить из его рамок, но затем приезд в Париж или Берлин, где особенно много русских и где нужда остро чувствовалась, сразу нарушал равновесие бюджета, и приходилось тратить гораздо больше, чем предполагалось. Много бывало случаев, когда помощь была необходима и люди имели на нее полное право. Это был долг каждого, имевшего возможность помочь. Но были и случаи бессовестного вымогательства под разными предлогами. Люди, получившие раз ничем не оправдываемое пособие, приходили за ним и в следующем году и настойчиво домогались получить деньги именно потому, что они их получали раньше. Иногда,

расстроенная такими случаями и огромным количеством писем с просьбами о помощи, среди которых были и заслуживающие внимания, Анна Павловна говорила:

– Не могу же всем помогать. Ты сам знаешь, сколько мы уже здесь раздали. Ответь всем, что я сейчас ничего не могу сделать!

Но дня через два, зайдя ко мне, Анна Павловна вдруг спрашивала:

– Скажи, пожалуйста, ты послал денег тем, о которых говорил, что нуждаются?

Конечно, я мог только напомнить, что мы решили не посылать, и тогда Анна Павловна, волнуясь, говорила:

– Да ведь если у них действительно нужда – как же не послать? Пошли как можно скорей.

Глава XVII
Новые направления в искусстве танца

Айседора Дункан

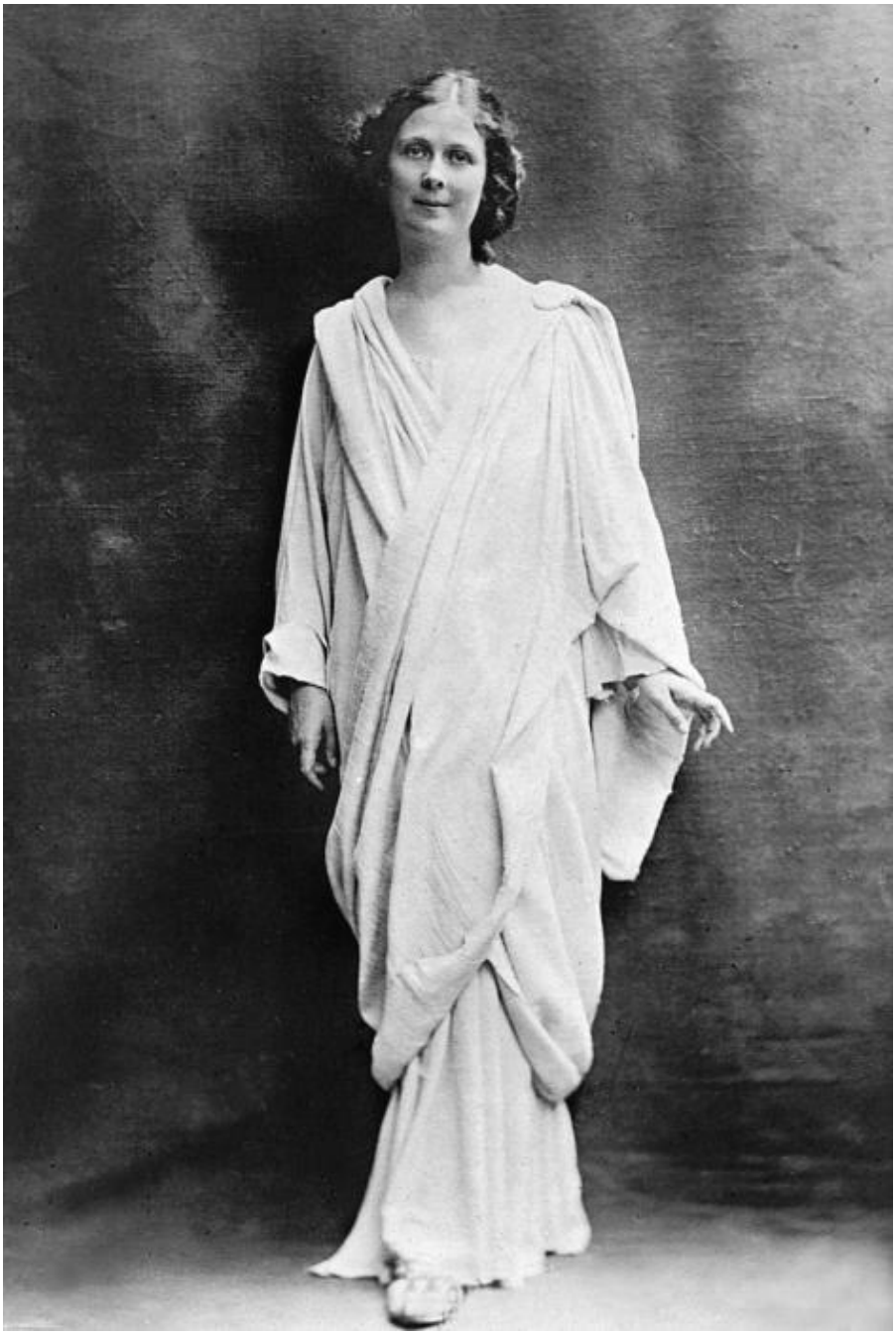
Эволюция в русском балете началась внутри него. Еще совсем молодым и неопытным Фокин сделал первые шаги к его обновлению. Первым толчком извне был приезд в Петербург американской танцовщицы Айседоры Дункан. Ее имя было почти неизвестно в России, и ее приезд был случайным. Общество защиты детей от жестокого обращения пригласило Дункан приехать для участия в благотворительном спектакле.

Первое впечатление было очень смешанным и разноречивым. Часть публики приняла Дункан восторженно, увидев в ее танцах новую эру; другие тоже впадали в крайность, отрицая в ней всякие достоинства, находя ее танцы неудачной попыткой революции. Во всяком случае, возбужденный ею интерес был очень велик. Когда через несколько месяцев она приехала опять, все двенадцать концертов ее прошли при переполненном театре.

В России Дункан появилась в тот момент (1907 год), когда в обществе стало пробуждаться сознание, что Императорский балет, несмотря на все свои достоинства, обветшал. Петипа было уже восемьдесят лет. Требовалось что-то новое, свежее, молодое. Дункан была в расцвете своей молодости, ее крупная, сильная фигура, вместе с удивительной женственностью и мягкостью, прекрасно подходила к греческим танцам. Она превосходно владела руками, у нее были красивые плечи, прекрасно поставленная голова, очаровывала ее улыбка, придававшая ее облику наивное и девственное выражение. Все это могло пленять. Необыкновенным новшеством показался ее костюм. После традиционных тюников, трико и танцевальных башмаков, созданных для танцев на пальцах, увидели танцовщицу, одетую в короткую, развевающуюся греческую рубашку, без трико и босую. Новостью было и то, что эта танцовщица имела неслыханную тогда смелость брать для своих танцев произведения лучших классических авторов. Ее программы состояли из Глюка, Шуберта, Шопена и даже Бетховена.

Анна Павловна познакомилась с Дункан и навсегда сделалась большим ее другом, встречаясь с ней то в Петербурге, то в Париже, то в Нью-Йорке. Дункан не пропускала спектаклей Анны Павловны и всегда говорила, что для нее всегда было жертвой сидеть и смотреть на классический балет, который она не могла выносить, и она приходила на балетные спектакли только для того, чтобы смотреть Анну Павлову – ее танцы Дункан обожала. Ей было безразлично, что танцует Павлова, – лишь бы видеть ее движения, – так уверяла Дункан. После своих первых

выступлений Дункан часто приезжала в Россию, всегда оказывавшую ей радушный прием, но интерес к ее выступлениям стал уменьшаться. Затем она привезла с собой восемь девочек своей школы и выступила совместно с ними. Эти спектакли имели громадный успех; девочки были действительно очаровательны. Через несколько лет мы видели Дункан с ее девочками, уже значительно подросшими, в Нью-Йорке, в театре «Сенчюри». Потом наступила война, пришла революция. Хотя она и выступала потом в Европе и Америке, нам больше не пришлось ее видеть.



Айседора Дункан (1877–1927) – американская танцовщица-новатор, основоположница свободного танца. Разработала танцевальную систему и пластику, которую связывала с древнегреческим танцем. Жена поэта Сергея Есенина в 1922–1924 гг.

Странно мне писать об этих двух больших артистках, Анне Павловне и Дункан, таких разных во всем и так искренно любивших, каждая, талант другой, и думать, что их обеих уже нет.

Дункан еще при своей жизни вызывала большие споры; авторы статей хвалебных, как и враждебных, почти всегда слишком увлекались, или поднимая ее на недостижимую высоту, или совершенно отказываясь признать в ней какие бы то ни было достоинства. Мне кажется, что теперь, когда миновало уже пятнадцать лет, как она сошла со сцены, настало время отдать ей должное. Без преувеличения можно сказать, что Дункан была гениальна: свой собственный жанр она нашла, разработала и довела до совершенства. Говорили, что она копировала свои танцы с греческих ваз.

Возможно, – но она их перевоплотила, передавала не заученными копиями, а вдохновенными оригиналами.

Она оказала заметное влияние на танец вообще, внеся в него естественность и простоту, неизвестные до тех пор. Ее большая заслуга и в том, что своим примером она убедила всех, что в этом опыте нет профанации, что можно и нужно брать лучшие образцы музыки и танцевать под них.

Все это обеспечивает Дункан почетное место в истории танца и благодарную память у всех тех, которые видели ее на сцене. Но нельзя не признать, что Дункан, будучи самородком, сама создав свое искусство, не подарила ему новой и здоровой жизни, может быть, потому, что оно было, во-первых, главным образом построено на ее исключительных индивидуальных данных, а во-вторых, потому, что искусство ее было ограниченно, как основанное лишь на простых, элементарных движениях. Можно допустить, что человек, никогда не учившийся музыке, может хорошо играть по слуху, но никогда не будет большим музыкантом.

Так было и с Дункан: интуиция подсказывала ей взять за образец движения греческих танцев, и в этом она достигла совершенства. Но этого было мало: нельзя всегда и везде делать одни и те же движения, очень мало варьируя их, под разную музыку; поэтому получались однообразие и повторения, которые постепенно расхолаживали публику. Я очень любил Дункан и был с ней даже дружен, и очень часто бывал на ее спектаклях, но каждый раз мне приходилось проверять на самом себе только что сказанное. В первый раз она вас очаровывала, во второй раз вы уже начинали находить однообразие, а в третий раз говорили: «Это прекрасно, но это – то же самое».

Однообразия вообще трудно избежать, когда публика целый

вечер видит на сцене одну только артистку, как бы талантлива она ни была, хотя она и выступает в разных танцах и под разную музыку. Но это еще более чувствовалось, когда Дункан бралась интерпретировать такую вещь, как «Седьмая симфония» Бетховена. Пробыть на сцене около часа совершенно одной вообще недопустимо, даже с точки зрения физической выносливости. Протанцевав некоторое время, Дункан, чтоб скрыть свое утомление, садилась на пол, ложилась, лежала некоторое время, потом опять вставала, опять начинала танцевать сообразно с текстом музыки, делая быстрые или медленные движения, и в конце концов, видимо, изнемогала, утомив также и публику и совершенно не убедив ее в том, что эти танцы что-нибудь добавили к музыке Бетховена.

Правильность моей мысли о том, что своим успехом Дункан была обязана сочетанию своих замечательных индивидуальных качеств, можно видеть из того, что, имея столько лет школу и девочек, которые лет десять ездили всюду с ней, учились и танцевали с ней, эта школа дала несколько способных танцовщиц, добросовестно и точно исполняющих репертуар Дункан, но мало трогающих этим публику. Еще замечательно то, что Дункан создала легион своих подражательниц. Я не помню такого увлечения, каким явилось «босоножие». Объясняется это тем, что для того, чтоб делать простые и естественные движения, учиться не надо, а между тем это давало всем любительницам и квазиартисткам возможность выступать на сцене и быть причисленными к какому-то будто бы искусству. И вот из всех этих бесчисленных босоножек ни одна ничего не достигла, и ни одна из них не оставила памяти о себе. Когда я думаю о Дункан, она мне представляется замечательной художницей, но ограниченной в своем творчестве.

Далькроз

Интересуясь всегда всем, что имело отношение к танцу, Анна Павлова, услышав о школе Жака Далькроза, захотела с ним познакомиться. Поэтому, будучи за границей, мы заехали в Дрезден и отправились осматривать школу, чтоб познакомиться с системой преподавания и ее применением к танцам. В Хеллерау, в окрестностях Дрездена, мы увидели целый большой поселок, раскинутый вокруг центрального здания – школы. Поселок был выстроен для учеников и учениц, предпочитавших жить около школы и снимавших эти помещения.

Далькроз, встретив Анну Павловну, предложил ей присутствовать на двух его уроках. Один был посвящен главным образом чтению музыкальных задач, которые Далькроз тут же писал на доске. Ученики читали эти задачи, сопровождая их ритмическими движениями. Второй же урок происходил в большом зале, прекрасно освещенном электричеством через полупрозрачные стены, сделанные из белой материи. При сочетании разных цветов, благодаря прохождению света через ткань, получались очень мягкие, красивые тона. Здесь человек тридцать женщин и мужчин, все в одинаковых костюмах (короткая туника), занимались ритмической гимнастикой, исполняя под руководством самого Далькроза очень интересные упражнения. Моментально схватывая ритм, быстро его меняя, делали произвольные движения на заданный ритм – каждый в отдельности и все вместе.

Очень трудные и сложные переходы обнаруживали полное сознание совершаемого и серьезное понимание музыки. Это произвело на Анну Павловну большое впечатление. Она сразу поняла, что в этом может быть большое подспорье для балета, – так часто среди танцовщиков встречаются люди, имеющие недостаточно развитой слух и страдающие отсутствием ритма. Достижение такой музыкальности, как у учеников Далькроза, облегчило бы, конечно, разучивание новых балетов.

По окончании класса Далькроз повел нас на осмотр всех помещений школы, которую он сам создал и которой по праву гордился.

Все было устроено широко, обдуманно и гигиенично. Пригласив нас в свой кабинет, Далькроз спросил Анну Павловну об ее впечатлении, и она отозвалась в самых восторженных выражениях. Ее интересовала возможность применения его системы к балету, и она спросила, – сколько времени нужно учиться, чтоб достичь результатов, показанных в классе. И когда

Далькроз сказал: «Не менее пяти лет» – Анна Павловна с огорчением поняла, что это невыполнимо, потребовался бы двойной курс для обучения танцам, а система Далькроза сама по себе не может ускорить обучение технике. Через два года мы опять были в Дрездене и снова посетили Хеллерау, присутствовали на уроке и вынесли тоже прекрасное впечатление. Нет никакого сомнения, что обучение детей ритмической гимнастике должно дать хорошие результаты для их дальнейшего музыкального и ритмического развития, столь нужного в жизни. Но и все те, у кого есть свободное время и интерес к ритмическому развитию, могут многое приобрести в школе Далькроза.

Интересно было видеть его учениц и учеников. Это была молодежь из разных стран, но встречались и пожилые люди, даже старики. Многие из них оказались учителями ритмической гимнастики, а также и музыки, и приезжали в Хеллерау на каникулы, чтоб совершенствоваться под руководством Далькроза. При виде этих учителей, приезжавших сюда учиться усвоению музыки с ритмом движения, мы невольно подумали о том, как было бы хорошо, если б композиторы, пишущие музыку для балетов, и дирижеры, исполняющие ее, прошли бы курс этой ритмической гимнастики. Насколько проще стало бы для них понимание сущности, тайны танца и ритма, насколько легче было бы артистам танцевать под их музыку…

Вигман

Вернувшись по окончании войны из Южной Америки в Европу, мы нашли все театральное дело в большом упадке. Это было естественно: много артистов было призвано на войну, да и театры не хотели затрачивать денег на новые постановки.

Коснулось это и балета. Но уже тогда нам пришлось услышать, что в Германии появилось новое течение в области танца, а возглавляют это направление господин Лабан и госпожа Мэри Вигман. В чем заключалась новизна, нам не могли объяснить, но основным принципом было полное отрицание классического балета, упразднение танцевального башмака и большое упрощение костюма – точнее, стал один и тот же костюм для всего, как и все танцы исполнялись босыми ногами. С течением времени все чаще приходилось слышать, что влияние Вигман распространяется, число последовательниц ее увеличивается. И город Дрезден, где находится ее школа, даже назначил ей ежегодную субсидию.

Когда Анна Павловна приехала в первый раз в Германию после войны в 1925 году, буквально все газеты посылали к ней своих интервьюеров с вопросом, что она думает об искусстве Вигман. На это Анна Павловна ничего, конечно, не могла ответить – она никогда не видела ни самой Вигман, ни ее школы. Приехав в Дрезден, Анна Павловна передала госпоже Вигман свое желание познакомиться с ее школой и получила приглашение. Мы поехали и присутствовали на уроке пятнадцати девушек, в возрасте от 18 до 25 лет. В одинаковых костюмах (длинная юбка, короткий корсаж и босые ноги) они делали нечто вроде ритмической гимнастики под звуки гонга, когда нужно, меняли такт, все движения исполнялись точно, выполняли команду ровно, мгновенно падали на пол с такой добросовестностью, что страшно было за их колени, и бегали, беспрерывно меняя темпы.

Наши впечатления – мои и Анны Павловны – совершенно совпали. Направление Вигман вроде Далькроза, только гораздо слабей. Узнав, что Анна Павловна видела школу Вигман, опять явились интервьюеры. На этот раз Анна Павловна должна была ответить, что самого искусства она еще не видела и присутствовала лишь в школе на занятиях. Пока она не увидит результатов на сцене, она не может делать никаких выводов. Но вот в Мюнхене мы наконец увидели объявление о спектакле Вигман с ее школой. Так как он шел после другого спектакля и начинался в половине двенадцатого (что часто бывает в Германии), то Анна Павловна могла поехать по окончании своего

вечера. Как всегда в таких случаях, Анна Павловна волновалась, спешила, чтоб не опоздать, и готовилась увидеть нечто новое и интересное.

Занавес поднялся, и на сцене мы увидели рояль, гонг и несколько босых девушек в тех же костюмах, что и в школе. Посреди них, так же одетая, была Вигман. К нашему большому удивлению и разочарованию, мы убедились, что на спектакле происходило то же самое, что нам показывали в школе, – разница была лишь в том, что там все проделывалось просто, здесь же программа объясняла, что такие движения изображают скорбь и страдание, а такие-то – торжество и т. д.

Сама госпожа Вигман все передавала с усиленной энергией, с подчеркнутой убежденностью, с гораздо большим нажимом, чем ее ученицы, но искусства в этом не было. Когда газеты напечатали, что Анна Павловна была на спектакле Вигман, интервьюеры пришли в третий раз, чтоб наконец узнать мнение Анны Павловны об искусстве Вигман. И на этот раз Анна Павловна просто и твердо ответила, что она действительно была на спектакле Вигман, но об ее искусстве ничего не может сказать: искусства там не было, и то, что Вигман делает, следует признать попыткой или исканием каких-то новых путей, едва ли могущих привести к чему-нибудь значительному, ибо они лишены главного элемента – красоты.

Мы задавали себе вопрос – в чем дело? Как в культурной Германии могло не только родиться такое странное направление, но еще и подчинить себе вкусы публики, завоевать успех у прессы и стать бесконтрольным руководителем в области танцевального искусства? Пробыв некоторое время в Германии и беседуя со многими серьезными немцами из интеллигентных артистических слоев, мы узнали, что это – явление совершенно случайное. Во время войны, когда Германия в течение нескольких лет была совершенно изолирована, выступление Вигман с идеей своего танца сразу нашло себе большую поддержку. В этом увидели как бы создание своего национального искусства. Помогло еще и то, что в Германии не было настоящих балетных школ, а балет, сохранившийся при королевской опере, влачил жалкое существование. Школа Вигман импонировала особенно тем, что ее субсидировал Дрезденский муниципалитет. Кроме того, многочисленные ученицы школы своим примером убеждали, что ни особых усилий, ни продолжительного времени не требуется, чтоб постичь трудное искусство танца и выступать на сцене. Никакой оппозиции не было, и «вигманское» движение быстро охватило всю Германию.

Когда в 1925 году было объявлено о приезде Анны Павловны

в Берлин для нескольких концертов, пресса насторожилась: как примет публика Анну Павловну после одиннадцати лет ее отсутствия. Но являлся еще и другой вопрос: как примет классические танцы Анны Павловой зритель, захваченный новым направлением? Но после первого же выступления Анны Павловны стало ясно, что она сохранила свое обаяние и в Германии, и приезд ее по-прежнему – радость для всех, кто любит красоту. Еще раз подтвердилась старая истина: классические танцы, во-первых, не устарели, во-вторых, заслуживают серьезного изучения, и только их следует признавать основанием для будущих этапов развития танца. Это сразу стало настолько очевидным, что балетмейстер берлинского балета, будучи сам большим новатором в постановках и совершенно не признававший классического танца, начал усердно посещать русскую классическую школу, прошел там полный курс, а потом признался Анне Павловне, что теперь ему понятно, как это было необходимо.

Выступления Анны Павловны возбудили большой интерес к танцам. Начались сравнения Анны Павловны с Вигман. Конечно, мнения разделились. Один известный критик сказал, что один арабеск Павловой стоит больше, чем все так называемое искусство Вигман. Другие говорили: «Да, искусство Анны Павловны прекрасно, но это – искусство заката, а направление Вигман – восход».

Опять пробудился интерес к изучению классического танца, и школы этого направления стали наполниться учениками. Друзья классицизма радовались, чувствуя перемену настроений, веря, что в скором времени последует серьезный поворот в общих симпатиях. Несомненно, приезд Анны Павловны и последовавшее турне ее по Германии сыграли большую роль. Сравнивая спектакли Анны Павловны и Вигман, публика не могла не видеть разницы, и успех нового направления стал уменьшаться. Все стали глубже и глубже проникаться убеждением в том, что нельзя двинуть искусство выдумками самоучек или любителей, а надо иметь прочное и надежное основание. Анна Павловна настойчиво повторяла немцам:

– Вы должны бережно охранять цветущее дерево танцевального искусства и помнить, что корни его – классический балет. Каждый, кто интересуется этим искусством, должен пройти классическую школу, и если он чувствует в себе талант и стремление к исканию новых путей, пусть пробует привить к этому дереву молодые побеги, которые, возможно, в будущем и дадут хорошие плоды. Но горе тому, кто ради проблематичных реформ и попыток начнет рубить старое дерево.

За два последних года интерес к начинаниям Вигман в Германии упал еще больше, и теперь она в значительной степени перенесла свою деятельность в Америку, давая там спектакли и открывая школы. Не только она сама, но и последовательницы Вигман читают лекции об ее искусстве. На одной из таких лекций был Михаил Фокин, который прислал мне газетный отчет об этой лекции. Он настолько характерен, что я позволяю себе его здесь перепечатать целиком.

ПЕЧАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

(«Новое русское слово», Нью-Йорк, 1 марта 1931 года)

Когда Маргарита Вальман, приехав в Америку пропагандировать искусство Мэри Вигман, говорила о своей учительнице, она назвала ее «Dark Soul» – «Мрачная душа». Она объясняла, что искусство это отразило в себе подавленное настроение германской души после проигранной войны.

Когда критик Стюарт Палмер описывал в журнале «Танец» искусство мисс Грэхам, он назвал ее также «Dark Soul».

Америка войны не проигрывала, и я не знаю, чем объясняется печаль мисс Грэхам, о которой этот журнал говорит, что «она была раньше нормальная, приятная девушка». Я думаю: просто подражанием иностранным влияниям. Это перенос в здоровую Америку больного искусства из Германии.

Но у меня напрашивается еще и другое объяснение. Выражение печали в танце требует очень мало движения. Оно кажется легким. Выражение же радости, наоборот, требует массы движения. Это труднее. Чем радостнее на душе, тем более нам хочется двигаться.

Танец – главным образом выявление радости, солнечного начала, а не мрака. Конечно, печаль, как и все чувства, бывает предметом танцевального выражения. Но не печаль, а радость родила танец. Радость ведет его к постоянному развитию.

Мэри Вигман (1886–1973) – немецкая танцовщица, хореограф. Ее называли «величайшей артисткой Германии». Училась у пионеров свободного танца – Далькроза, Лабана. Создала собственный стиль – экспрессивный танец, не похожий ни на балет, ни на неогреческий лиричный танец Айседоры Дункан, ни на восточную экзотику, популярную среди танцоров начала XX века

Павлова дала массу быстрых танцев – веселых, радостных. По этому пути за ней мало кто последовал, а вот «Умирающего лебедя» все танцевали. Кажется: как легко. И нет танцовщицы, нет танцующего ребенка, не взявшихся за исполнение «Умирающего лебедя». Великая Изадора[46] дала в своих танцах всю гамму человеческих переживаний. Но когда я думаю о «дунканятах», мне рисуется девица, положившая руку на темечко, на манер фигур с похоронных процессий на греческих вазах.

Любительницы жадно набрасываются на то, что легко выполнимо, идут по линии наименьшего сопротивления.

Школе социальных исследований критиком из «Нью-Йорк таймс» господином Джоном Мартином.

Последнее мое посещение состоялось 20 февраля, и о нем мне хочется сказать.

Мисс Грэхам уже говорила, когда я вошел. Сзади нее два ряда сидящих на полу девиц в вязаных фуфайках. Площадка для демонстрации в середине комнаты. Кругом зрители. Мисс Грэхам имеет вид фантастической пророчицы. Вся ее внешность, кажется, принципиально отвергает малейший признак кокетства, женственности, красоты: длинная рубашка, нарочито туго зачесанные назад волосы, согнутая вперед спина, оттопыренные локти, выдвинутые вперед плечи, сжатые кулаки или плашмя вытянутые кисти рук… Все говорит о том, что она выше «устарелого» понятия о красоте, что она принципиально его отвергает.

Объясняя свою теорию, она часто указывает рукой на грудь и желудок, и, как я понял, там-то и заключается центр и секрет всего «нового» в ее искусстве.

Господин Мартин кивком головы и улыбкой авторитетно подтверждает несомненнейшую правду новой теории. Мисс Грэхам все время прерывала свою речь фразой: «Может быть, кто-нибудь хочет мне помочь каким-либо вопросом».

Следовали вопросы, и лекторша немедленно отвечала. Были вопросы такого характера: нужно ли быть рожденной для этого искусства, или его можно одолеть, не будучи специально для того рожденными? Мисс Грэхам моментально успокаивала вопрошающую: девушки ее обладают самым разнообразным темпераментом, каждая имеет свое «personality»[47], и все они овладели этим искусством.

Я решил никаких вопросов не задавать, хотя для меня все было здесь под вопросом.

Пошли демонстрации «танца». Девицы лежали, сидели, ходили на плоских ступнях и… это все. Руки или бессильно висели, или оттопыривались локтями вверх. Грудь все время

выставлялась чрезмерно вперед или резко проваливалась.

В этих двух движениях заключался танец.

Темп был только медленный. Выражение печальное и даже почти все время злое. Сжатые кулаки. Какое-то лающее движение корпуса и головы.

«Лающие девушки… Это не только культ печали, это – культ злобы», – подумал я. Мне стало жаль молодых девушек, искажающих свое тело, более того, искажающих свою душу.

Все, что я видел, было уродливо по форме и злобно по содержанию. Ноги ставились как попало, пальцами внутрь.

Я оглянулся на публику. Все сидят в простых, естественных позах. Всякая дама любого возраста кажется образцом красоты, непринужденности и правды в сравнении с тем, что я вижу посредине комнаты.

В эту минуту одна дама задает вопрос: как мисс Грэхам относится к балету?

Я насторожился. Мисс Грэхам ответила, что признает балет как один вид танцев, что ей нравится, например, Павлова, особенно когда Павлова после каждого своего номера кланяется. «Она очень хорошо кланяется…»

Нетрудно себе представить, что я чувствовал после такого отзыва о величайшей танцовщице, только что умершей, дорогой нам всем Павловой… Самое лучшее, что сделала Павлова, это… хорошо кланялась…

Затем лекторша продолжала:

– Но когда балет берется за греческие танцы, то получается ужасно… Horrible!..[48]

Она совершенно не объяснила, почему horrible. Слушатели поверили на слово, и некоторые зааплодировали.

«Не могу молчать», – сказал я сам себе и… смолчал. Другие задавали вопросы. Я молчал. Но, вероятно, лицо мое оказалось выразительнее, чем я бы хотел, потому что мисс Грэхам сама обратилась ко мне:

– Вы, господин, хотели, кажется, спросить что-то?

– Да, – сказал я, – если вы будете так любезны объяснить мне, то я спрошу вас: имеете ли вы в виду, работая с вашими девушками, развивать естественное движение или вы отвергаете естественность в своем искусстве?

Большая, долгая пауза…

На все другие вопросы давались ответы моментально.

«Надо родиться или не надо» – этот вопрос разрешился немедленно. Но вот вопрос об отношении искусства танца к естественному движению, и… громадная пауза.

Понятна причина замешательства. Все, что

демонстрировалось, было до того неестественно, до того противоестественно, что не было никакой возможности говорить о связи между жизнью и этим «искусством».

После паузы пошли рассуждения туманные, совсем в сторону от вопроса.

Я повторил свой вопрос и, чтобы он был яснее, попросил разрешения иллюстрировать свою мысль жестами.

– Ваши девушки, чтобы поднять руки, сперва поднимают плечи, потом локти и потом уже всю руку. В жизни делается не так. Если я хочу взять шляпу с вешалки, я не поднимаю сперва плечо, а потом локоть… Нет. Я просто подымаю всю руку и беру то, что мне надо. Но по вашей системе следует делать совершенно иное.

Я изобразил, как обычное целесообразное движение должно быть исполнено по системе мисс Грэхам. Было смешно. Смеялась и публика, и, кажется, мисс Грэхам, и я сам.

– Но вы все же подымаете плечо, чтобы поднять руку? – сказала она.

– Я?.. Никогда.

Она указала опять на место между грудью и желудком:

– Отсюда происходит ваше движение?

Тогда я тоже указал себе на желудок и удостоверил, что ничего там особенного не происходит, когда я беру книгу с полки.

– Но вы же дышите?

– Всегда дышу, – сказал я убежденно при общем хохоте. Я подробно остановился на этом вопросе и поставил его первым в моем обращении к лекторше по той причине, что нельзя более ясно и точно определить разницу между красивым и уродливым движением, между неуклюжим и изящным, как на примере жизненного жеста, жизненного движения.

Если человеку необходимо качнуться всем корпусом, чтобы сделать шаг, то мы его называем неуклюжим; если для поднятия нетяжелого предмета он должен напрячь шею и все не участвующие в движении мускулы, то мы чувствуем его неловкость, неразвитость тела; если он, чтобы пожать вам руку, подымет плечо и локоть, перевалится со стороны на сторону, то, конечно, произведет очень грубое впечатление. Движение тем прекраснее, чем менее мы чувствуем напряжение для его выполнения.

Такова эстетика балета, такова эстетика любого танца любого народа. Преподавание танца в значительной степени заключается в постоянном упразднении ненужных движений.

Теория же Вигман и Грэхам как раз обратное. Она может быть

выражена так: напрягайся как можно более.

Никак не разъяснив вопроса об естественном движении, мисс Грэхам вдруг неожиданно сказала мне:

– Вы ничего не знаете в движениях тела.

Получив от молодой танцовщицы такой комплимент и ответив, что этим искусством я занимаюсь более сорока лет, я спросил:

– Могу ли задать еще вопрос?

Согласие было дано менее охотно.

– Верно ли я понял вас, что все движения вы делите на две категории: с выставленной вперед грудью и с грудью, проваленной внутрь?

– Да.

– Проваленная грудь выражает, по-вашему, злобу, ненависть.

– Да.

Здесь я изобразил, как, подходя к кровати больного, умирающего, мы проваливаем грудь. В этом сочувствие, печаль. Никакой ненависти.

– Могу ли задать еще один вопрос?

– Нет. Мы с вами никогда не сговоримся. Это очень нелюбезно с вашей стороны задерживать всех, – добавила мисс Грэхам. Получив этот второй комплимент, я все же задал вопрос:

– Почему балет ужасен, horrible?

Я задал вопрос, несмотря на явное нежелание лекторши разговаривать с инакомыслящим.

Балет называют отвратительным и отказываются объяснить почему?

После энергичного повторения вопроса мисс Грэхам встала в пятую позицию, думая, что это вышло у нее очень по-балетному, и сказала:

– Как же можно танцевать так греческие танцы?

– Вы очень мало знаете о балете, – сказал я. – Вы не знаете, что существует масса балетов, в которых нет никаких «пяти позиций», балетов, построенных исключительно на естественных движениях, на линиях чистейшего греческого стиля… Вы критикуете балет, не зная его…

Господин Мартин уже начал смотреть на часы.

– Господин Фокин, – сказал он, – мы не можем продолжать спор. Балет имеет свое поле, и модернистический танец свое. Балет имел возможность высказаться в течение трех столетий. Может же модернистическое искусство высказаться в течение трех недель.

В этой реплике все ошибочно. Балет не говорил, а танцевал в течение трех столетий. «Модернистические» же танцовщицы

говорят более, чем танцуют, и не три недели, а несколько лет. Никто их не останавливает. Останавливают, наоборот, меня.

Конечно, вместо того чтобы говорить, я бы предпочел ставить балеты, как это делал на Императорской сцене, в дягилевской антрепризе, в антрепризе Павловой.

Но… умер Дягилев, и с ним умер Дягилевский балет, умерла Павлова, и с ней умер Павловский балет. Задолго до того замер русский балет на родине, его создавшей.

Но в балетах так уже много создано. Мною самим поставлено 57 балетов, из которых много греческих, как «Дафнис и Хлоя», «Нарцисс и Эхо» и другие… Нижинским поставлен его архаический «Полдень Фавна»[49], Павлова прославилась в «Вакханалии» и т. д.

Неужели все это не дает мне права спросить: отчего балет ужасен, когда трактует греческие темы? Почему монополия сочинять греческие танцы принадлежит дилетантам?

В реплике господина Мартина неправильно еще противопоставление балета модернизму. Это нелогично. Разве можно сопоставлять такие понятия, как музыка и модернизм, живопись и модернизм, балет и модернизм?

Балет – это вид искусства. Модернизм – его временное состояние, период в эволюции искусства.

Балет пережил и классицизм, и романтизм, и модернизм.

Балет Дягилева, например, в его последней стадии, или шведский балет Ральф де Маре шагнули так далеко налево, что ни немецким танцовщицам, ни модернисткам типа мисс Грэхам не дотянуться.

Но об этом ничего не знает мисс Грэхам. Ни о модернизме в балете, ни о греческом стиле в нем.

Мы не удивляемся, если критик не знает искусства, о котором он пишет. Это иногда бывает. К этому привыкли. Но непонятно, что танцовщица, да еще «интеллектуальная», более говорящая, чем танцующая, не удосужилась ознакомиться хотя бы с историей танца, не узнала, что до нее было сделано в искусстве, и тоже воображает, что балет – это пять позиций с вывороченными ногами.

После того как господин Мартин назвал меня по фамилии, мисс Грэхам сказала, обращаясь ко мне:

– Я не знала, что говорю с господином Фокиным.

Как бы она говорила со мной, если бы я предварительно представился, я не знаю, но факт тот, что она предпочла не говорить более и прекратила и лекцию, и демонстрацию.

– Мы друг друга никогда не поймем, – закончила она. Для меня это не ответ на мои вопросы.

Я понимаю и люблю искусство самых далеких народов и искусство самых далеких времен. Отчего бы я не мог понять искусства или теории Грэхам, если бы в них была хоть какая-нибудь правда?

Нет, не для того, чтобы узнать правду об искусстве танца, не для того, чтобы выяснить какую-то истину, организуются вечера в Школе социальных исследований каждую пятницу. Нет, совсем не для того.

Ничего они знать не хотят и поэтому ничего не знают.

Сказать, что Павлова главным образом хорошо кланялась, сказать Фокину, хотя бы и не узнав его, что он ничего не знает о движениях тела, сказать, что греческий балет ставится на пяти позициях… значит проявить развязность и невежественность.

К сожалению, эти свойства характерны не для одной только танцовщицы (тогда бы и говорить об этом не стоило), а для целого направления в искусстве. Направление это называет модернизмом, новым искусством танца. Оно, конечно, может быть модным (на все бывает мода), но нового в нем ничего нет. Невежественность, дилетантизм не новы. Они были всегда. В наше время они лишь пышнее расцветают.

Глава XVIII
Реклама

В театральном деле реклама необходима. Меньше всего она, пожалуй, требовалась и имела место в России. Русская публика так любила театр и музыку, что обыкновенно простого объявления о предстоящем приезде известного певца или пианиста было достаточно, чтоб в течение двух-трех ближайших дней все билеты были проданы. Никогда никаких громадных афиш или плакатов не вывешивалось. Редки были и интервью с приезжающими артистами, а если были, то серьезного характера – о новых ролях, о положении современного искусства и т. д. Также никогда не печаталось в серьезных газетах каких-либо вздорных и сенсационных слухов или анекдотов об артистах. К артистам в России относились серьезно, с уважением, и в театр шли не для развлечения, а чтоб посмотреть хорошую пьесу в первоклассном исполнении. Была серьезная, понимающая критика, умевшая разбираться не только в игре, но и в психологии пьесы, в художественности ее постановки.

Положение театров, схожее с Россией, было до войны еще в Германии. Там тоже серьезно смотрели на театр как на искусство, необходимое в жизни культурного народа. После войны положение изменилось. Сейчас повсеместно и в Германии театр сделался просто развлечением, и если публика этого развлечения не находит, то в театр не пойдет.

Анна Павлова со своими собаками. Санкт-Петербург. 1910-е гг.

Такое явление замечается даже в оперном деле: интерес публики падает, и – совершенно невероятная вещь – такие столпы оперной традиции, как «Ковент-Гарден» в Лондоне и «Метрополитен» в Нью-Йорке, в свой оперный репертуар ввели «Летучую мышь» Штрауса и другие оперетки.

Этот характер театрального спектакля как развлечения

сказывается и на способе его рекламирования. Спокойное, простое сообщение о спектакле или об артисте уступило место кричащим, зазывающим объявлениям наравне с кинематографом, папиросами, шоколадом, мылом и т. д. Невероятно суетливая, шумная жизнь больших городов, с несущимися автомобилями, автобусами, подземными дорогами, беспрестанными звонками телефонного аппарата, – все создано как бы для отвлечения мысли. А чтоб заставить публику реагировать или что-нибудь запомнить, вводятся самые навязчивые способы. Реклама помещается в вагонах трамваев, на стенках подземных станций, снаружи автобусов. Заборы строящихся домов покрываются колоссальными афишами, движутся громадные электрические вывески, а в центральных местах города сверкает еще и световая реклама. Уже сидя в театре, вы видите рекламу на занавесе.

Ко всему привыкают, начинает глаз привыкать и к рекламе. Она перестает его беспокоить, и он перестает ее замечать. Но когда вы впервые попадаете в европейский центр из спокойной атмосферы большого города, как Петербург, не знавшего никакой рекламы, контраст получается поразительный, и не к выгоде Запада.

Когда Анна Павловна приехала в первый раз танцевать в Лондон в 1909 году и увидала на проезжавшем автобусе громадную вывеску «АННА ПАВЛОВА», это так ее поразило, что она заплакала. Ей казалось, что это какое-то унижение достоинства артиста, и так же чувствовали и другие артисты, приехавшие с ней.

Теперь показалось бы странным, если б во время сезона Анны Павловны в Лондоне ее фамилия не встречалась на плакатах рядом с какими-то рыбаками в «зюйдвестках», несущими на спине рыбу, или веселыми господами, пьющими виски или пиво.

Америка в этом отношении ушла еще дальше. Недаром существует выражение: «американская реклама». Там суетливость жизни давно достигла своего апогея, и реклама, ее назойливые приемы давно вошли в обиход жизни.

Первое время в Нью-Йорке поражает сложная грандиозность и мастерство световых реклам. Нельзя не заметить громадной колесницы, запряженной четырьмя лошадьми, составленной из десятка тысяч лампочек, переливающихся на темном небе, или рекламу жевательной резины с букетом роз, над которым порхают бабочки. Такие рекламы стоят целых состояний и, вероятно, достигают цели. А более скромных такое количество, что они уже не замечаются, как бы сливаясь с общей иллюминацией.

Спектакли какого-нибудь театра или даже концерты известных артистов тоже сопровождаются соответствующей

рекламой. Громадные плакаты самых ярких тонов, десятки тысяч портретов, расклеенных везде, где только можно, выставленных в самых маленьких магазинах, световые рекламы, объявления во всех газетах, – все это, говорят, необходимо, чтоб обратить внимание американской публики. Проверить правильность этой теории очень трудно: так делают и театры, и антрепренеры, и хотя это стоит громадных денег, но считается, что так нужно.

Однако в последний наш приезд в Америку мне пришлось убедиться, что не всегда реклама достигает своей цели.

Мы начали свое турне трехнедельным сезоном в Нью-Йорке. Наш импресарио рассказал мне, что ввиду того, что он взял очень большой театр, имевший свыше трех тысяч мест, а также из-за того, что нью-йоркский сезон должен отразиться на всем турне, он решил на этот раз сделать особенно большую рекламу. И действительно, на каждом шагу были афиши, все газеты пестрели заметками, в трех лучших местах города были громадные световые рекламы. Это обошлось ему в тридцать тысяч долларов.

Трехнедельный сезон наш прошел прекрасно, и мы должны были начать наше турне. В день отъезда мы с импресарио пошли в большой эстампный магазин в самом центре на Пятой авеню, где были выставлены этюды, сделанные с Анны Павловны американским художником. Мы переговорили с хозяином, очень симпатичным и интеллигентным человеком, простились с ним, и в тот момент, когда уже выходили, он остановил импресарио и сказал:

– Да, скажите, пожалуйста, когда Анна Павлова начинает свои спектакли в Нью-Йорке? Я ни за что не хочу их пропустить.

Бедный импресарио схватился за голову: было истрачено тридцать тысяч долларов, три недели Анна Павловна уже танцевала в Нью-Йорке, все газеты были переполнены отчетами об ее спектаклях, а человек, имеющий свое дело на Пятой авеню, ничего об этом не слышал.

Но если сумасшедшая жизнь Нью-Йорка или Чикаго, поглощающая целиком людей, не дает им возможности сосредоточиться на посторонних вещах вне их дела и поэтому требует бесконечных напоминаний, то совершенно непонятно, почему та же система применяется во всех городах Америки, даже в самых незначительных.

При организации турне, месяцев за восемь до его начала, а то и раньше, специальный «пресс-агент» начинает подготовлять печатный материал. Приготовление это заключается в том, что он просматривает уже имеющуюся литературу о данном артисте, рецензии о его спектаклях, все, что известно о его новых постановках, и из этого составляет ряд статей и заметок. Но

самое важное – найти, а если их нет, то выдумать какие-нибудь «истории» и анекдоты, которые американская публика очень любит и лучше запоминает, чем все серьезные статьи.

Среди таких «пресс-агентов» встречаются иногда очень талантливые люди, изобретающие что-нибудь новое и неглупое. В большинстве же случаев эти истории пишутся по одному и тому же рецепту. Сообщается, что у артистки украли на громадную сумму драгоценностей. Придумываются всевозможные драматические подробности. Пишут, что такая-то опереточная или мюзик-холльная дива, имеющая самые красивые ноги в мире, застраховала их в фантастическую сумму, и при этом будут сделаны фотографии ног (принадлежащих совершенно другой особе). Затем в следующем «артикле» будут воспроизведены, по уверениям газеты, ноги Клеопатры или Фрины и отзывы эксперта, что ноги приезжей дивы значительно красивей. И такой вздор будет печататься, и имя дивы будет невольно запоминаться.

Когда весь материал готов, с него делают дешевые картонные клише для того, чтоб местным газетам не нужно было тратить время и нести расходы, и с этим материалом и тысячами отпечатанных фотографий выезжает «адванс-агент» приблизительно за четыре или пять месяцев до начала турне. Он объезжает все города, входящие в турне, в каждом городе заезжает в редакции газет, вручает им приготовленный материал, оставляет запас фотографий и едет дальше.

Недель за шесть до начала турне выезжает другой такой же агент, который повторяет ту же работу, развозя еще какой-нибудь дополнительный материал. Наконец приезжает труппа, при которой состоит еще один агент, устраивающий интервью, следящий за тем, чтоб редакции не забыли поместить заметки, и т. д.

Анна Павловна ненавидела рекламную сторону дела. Ее особенно возмущали безвкусные плакаты, но сколько мы ни пробовали их заказывать художникам, ничего из этого не выходило. Я думаю, искусство плаката, существовавшего еще двадцать лет тому назад, вероятно, вследствие стремления к грандиозности и яркости убило вкус и понизило требования более изящного. Единственный красивый плакат был сделан для Анны Павловны покойным Серовым. На бледно-синем фоне углем и мелом была изображена фигура Анны Павловны, очень легкая и элегантная и вместе с тем обладающая большим сходством. Плакат этот использовал Дягилев для своего сезона в 1909 году, и тогда он производил большое впечатление. Но когда мы расклеили этот плакат в Париже несколько лет тому назад, он совершенно пропал среди громадных коммерческих афиш.

Проезжая часто по американским городам, бедная Анна Павловна отворачивалась, чтоб не видеть своих изображений. В большой моде одно время был громадный плакат, изображающий летящую Анну Павловну, раз в пять больше нормальной величины. Вследствие таких размеров у Анны Павловны оказались такие роскошные формы, что фигура не имела никакого сходства с ней. Тем не менее он очень нравился, и как Анна Павловна ни протестовала, импресарио заказывал его везде.

Другие изображали гигантскую голову Анны Павловны, а один плакат, совершенно чудовищных размеров, представлял Анну Павловну стоящей в арабеске на какой-то террасе с мозаиковым полом – вдалеке был вулкан, извергающий огонь и лаву.

В последний год, при турне по Европе, мы почти исключительно пользовались прекрасным воспроизведением известной фотографии Анны Павловны в «Лебеде», окруженной венком. Плакат был настолько художественным и сразу привлекал внимание публики, что получил вторую награду на международной выставке в Кельне.

Наш пресс-агент, зная нелюбовь Анны Павловны ко всяким рекламным выдумкам, не рисковал сочинять какие-нибудь нелепые истории, но все-таки помещались заметки о том, что Анна Павловна привезла с собой для турне десять тысяч пар туфель и что на каждый спектакль она тратит около дюжины, меняя их после каждого танца. Результатом этого было то, что Анна Павловна получала сотни писем от разных танцовщиц и барышень, позволявших дать им хоть одну пару туфель, которые Анна Павловна все равно выбрасывает.

Большой успех имела история, действительно случившаяся в 1914 году на балетном спектакле в Брауншвейге.

После спектакля министр двора пришел сказать Анне Павловне, что император Вильгельм желает ее видеть. Анна Павлова пришла в фойе театра, где находились император Вильгельм, императрица и весь двор. При прощании императрица подала Анне Павловне руку, которую Анна Павловна, согласно этикету, должна была поцеловать. К своему ужасу, Анна Павловна заметила, что ее грим оставил на белой перчатке большое красное пятно. Этому эпизоду, ввиду разразившейся вскоре войны, было придано какое-то символическое значение, и об этом потом было много статей и заметок.

Чаще всего интервьюеры любопытствовали узнать у Анны Павловны ее мнение о современных танцах. Анна Павловна всегда говорила, что хорошо понимает происхождение этих танцев, народившихся сейчас же после войны, когда все хотели

веселиться, а распространение их объясняет их несложностью: старинные танцы нужно было учить подолгу, они требовали грации и изящества, новые же доступны каждому. Но и понимая эти танцы, она находит их некрасивыми. Кроме того, их часто танцуют слишком свободно.

Одновременно с этим Римский Папа в одной из своих энциклик высказался тоже против современных танцев, приводя в образец старинные итальянские танцы, полные достоинства и грации.

Совпадение это дало всем газетам возможность поместить статьи, и продавцы кричали на улицах: «Павлова и Римский Папа».

Часто наши пресс-агенты просили Анну Павловну помочь им в смысле выдумки или решались придумать сами какую-нибудь сенсационную историю, но при условии, чтоб Анна Павловна не отрицала сообщенного, если ее будут спрашивать. На это Анна Павловна всегда отвечала категорическим отказом.

Совсем недавно, во время одного из наших последних турне, импресарио просил ее поехать с ним кататься на автомобиле для того, чтоб устроить подобие крушения. Но несмотря на все уговоры, Анна Павловна ни за что не согласилась.

Во время одного нашего переезда из Америки в Европу затерялся сундук с нотами, и так как в нем частью были ноты, не существующие в продаже, пришлось часть оркестровать по фортепианным партиям. Наш дирижер принялся за эту работу, но, к счастью, ноты были найдены.

Тем не менее во всех газетах появились фотографии, изображавшие нашего дирижера сидящим за столом с кипой нотной бумаги и делающим оркестровку. Газеты при этом сообщали, что бедный мистер Стир должен оркестровать двадцать четыре балета, и он работает день и ночь, чтоб поспеть к началу сезона.

Эпизод, скорей похожий на газетную выдумку, действительно случился с нами в небольшом городе Калифорнии Фресно.

Во время спектакля сразу потухло все освещение, и пришлось остановить представление. Станция сообщила по телефону, что повреждение серьезно и совершенно неизвестно, когда оно будет исправлено. Рядом с театром был большой гараж, и нашему менеджеру пришла в голову блестящая идея: на сцену вкатили четыре автомобиля и, поставив с каждой стороны по два, зажгли большие фонари-фары, и спектакль продолжался, к большому удовольствию публики, очень довольной, что ей пришлось быть на таком оригинальном спектакле.

Однажды как-то затерялась корзина с тюниками Анны

Павловны. Не надо забывать, что обыкновенно в турне у нас бывало свыше четыреста мест багажа, и надо удивляться, что за все поездки не пропало ни одной корзины, ни одного сундука. Случалось, что какая-нибудь корзина или сундук временно терялись. Конечно, это вызывало большое волнение в нашем гардеробном мире, так как если бы корзина не нашлась – нужно было бы экспромтом делать новые костюмы. Потеря отыскалась, но на следующий день мы узнали из газет, что корзина с костюмами была похищена каким-то таинственным образом, и наша заведующая гардеробом двадцать четыре часа, не переставая, шила, и только благодаря ее самоотвержению спектакль все-таки пойдет.

Приносит ли реклама пользу театру и может ли реклама поставить маленького артиста на высоту большого?

Разумная реклама полезна каждому артисту, потому что она делает его имя известным даже в самых глухих уголках света. Для оперных певцов и музыкантов реклама играет очень значительную роль. Чем популярней становится имя артиста, тем больше продается граммофонных пластинок. При неумении современной публики разбираться в вопросах искусства реклама может играть большую, но очень вредную роль, выдвигая иногда совершенную бездарность.

Иногда глупая и неумелая реклама может быть очень опасной и для хорошего артиста. Я лично знал одного очень хорошего молодого тенора, которого погубила реклама, присвоив ему имя второго Карузо. Серьезную критику, да и публику, это раздражало, и артист не имел даже того успеха, которого он был вправе ожидать.

Не раз появлялись и басы, которые представлялись как соперники Шаляпина. Ни один из них ничего не достиг.

Глава XIX
Танцы разных народов

Анна Павловна чрезвычайно интересовалась всем, что касалось ее искусства – танца во всех его проявлениях. Где бы ей ни приходилось бывать, если шел какой-нибудь спектакль и в нем принимал участие балет или просто были введены танцы, Анна Павловна непременно ехала смотреть. Иногда я отговаривал ее не тратить вечера: зачем смотреть то, что, наверное, будет плохо? Она отвечала:

– Я должна все видеть. Плохое тоже полезно знать, – лучше уясняешь себе, чего не нужно делать.

И в каждой новой стране, имеющей свое национальное искусство, школы и традиции, свои народные танцы, мы старались, чтоб Анна Павловна могла их увидеть.

Несомненно, первая страна, где культ танца стоит высоко, где школьные традиции существуют более тысячи лет, – Япония. Там, согласно обычаю, школа переходит от отца к сыну, а если прямого потомка нет, то к лучшему ученику, сохраняя, однако, фамилию основателя. В Токио мы видели школу, существующую шесть столетий и носящую имя своего основателя.

Японские танцы необыкновенно трудны и сложны. Их техника и смысл заключаются в ряде часто неуловимых для европейца движений головой, или рукой, или веером. Танцы эти, иногда чрезвычайно длинные, передают со всеми подробностями рассказы о событиях, переживаемых на сцене исполнителем. Японская публика с великим интересом следит за танцем, понимая все, что «рассказывает» актер. Для нас это было долго и однообразно.

Анна Павлова в Японии, в кругу семьи министра внутренних дел Вискона Мишимы

Но существуют и другие танцы – комические и народного характера. В них содержание гораздо проще, и они доступней нашему пониманию. Японские артисты (в большинстве случаев женские роли в японских театрах исполняются мужчинами) накладывают очень сильный грим, придавая своему лицу

безжизненность. Потому ли, или по традиции, мимика лица у танцовщицы совершенно отсутствует. Но раз, при посещении одной школы, учитель ее просил разрешения Анны Павловны показать ей свою ученицу – девочку лет двенадцати. Она исполнила для нас в мимике и танце целую историю, заключавшуюся в том, что больная мать послала своего сына на базар купить ей рыбу, на мальчика, возвращающегося домой, напала большая птица и унесла рыбу. Мальчик объясняет птице, что его больная мать голодна и ждет его возвращения, и грозит птице: если она не отдаст рыбы, то он принесет лук и убьет ее.

Рассказ девочка передала с таким совершенством, что почти все можно было понять. Маленькая исполнительница играла без грима, и мимика ее была чрезвычайно выразительна: лицо жило всеми своими черточками. Выучиться европейцу японским танцам трудно, – пожалуй, даже невозможно. Во всяком случае, для этого необходимо было бы изучить сначала язык. Из простого копирования движений ничего не выйдет.

Находясь в Японии, Анна Павловна задумала поставить японскую картинку.

Она стала сама учиться японским танцам и предложила нескольким из наших танцовщиц брать уроки. Как только желание Анны Павловны стало известным, все самые известные учителя предложили свои услуги и занимались с нашими артистами усердно – с любовью и большим терпением. Моментами положение ног при этих танцах настолько противоречит основным принципам классики, что некоторые из артисток нашли, что такие уроки вредны, и прекратили их. Анна Павловна проходила один танец с известным японским артистом Кикугоро, а другой, комический, – с японской учительницей. Над этими танцами Анна Павловна очень усердно работала, но мы были рады, когда это увлечение кончилось: и нам казалось, что ей это едва ли полезно. По окончании уроков японские учителя не только отказались от всякого вознаграждения, но на прощанье поднесли каждой из своих учениц маленький подарок – на память.

Таинственная Индия своими танцами нас совершенно разочаровала. Кто не читал о баядерках, полных неги и необыкновенной красоты, исполняющих священные танцы при храмах и несвященные по случаю разных торжеств? Кого мы ни расспрашивали из постоянно живущих в Индии, никто не мог дать определенных указаний, но говорили, что существуют еще какие-то храмы в отдаленных местностях, при которых сохранились баядерки. Индусы, видевшие эти танцы, отзывались о них без особого энтузиазма. Никаких школ танцев в Индии нет,

и искусство это никого не интересует.

Но, зная, как Анна Павловна хотела бы увидеть местные танцы, дирекция нашего театра в Калькутте, принадлежавшего огромной компании, владеющей семьюдесятью театрами в Индии, Бирме и на Цейлоне, – собрала все, что могла, образовав, таким образом, труппу около сорока человек с несколькими солистами.

Дирекция сама предупредила нас, что она боится, что мы можем остаться разочарованными. Ее опасения оправдались. Перед нами прошла какая-то пародия на восточные танцы с явной примесью влияния современных европейских, и все было отмечено печатью плохого вкуса.

В Бомбее богатые парсийцы пригласили Анну Павловну посмотреть известную индусскую танцовщицу. Она пользовалась большим успехом, ее приглашали на свадьбы и разные торжества. Танцовщица не отличалась молодостью. Это была интересная полная женщина, притом больше певица, чем танцовщица. Свое пение она сопровождала ритмическими движениями рук, иногда головы и, очень редко, корпуса. Были любопытные художественные моменты, несомненно, это была артистка, – но и только.

Другую, тоже известную артистку, нам пришлось видеть в Калькутте. Эта была моложе и хотя тоже все время сопровождала свои танцы пением, но тут было больше разнообразия в движениях. Вот и все, что мы увидели в Индии в смысле танца.

Я забыл сказать, что танцы эти сопровождались аккомпанементом на очень оригинальных инструментах, преимущественно струнных, при обязательном участии барабанов, которые висят у пояса музыканта. Он бьет по барабану обыкновенно большим пальцем руки – получается глухой и приятный звук. Почти везде в составе такого оркестра имеются и певицы.

Индусскую музыку нам приходилось слышать несколько раз, и мы убедились, что к ней сохранился значительный интерес: нам говорили, что почти в каждом городе Индии имеются хорошие музыканты, большей частью самоучки.

Раджа провинции Борода, пользующийся репутацией самого просвещенного правителя в Индии, устроил у себя постоянный национальный оркестр и музыкальную школу, пригласив заведовать ею европейского музыканта.

Анну Павловну очень интересовала Индия, в особенности ее женщины, гибкие, грациозные, с большим умением носившие свои красивые, мягкие костюмы, облегавшие фигуру. Ей захотелось найти кого-нибудь, кто мог бы ей показать настоящие индусские танцы. Вернувшись после нашего первого восточного

турне, мы решили поставить балет под названием «Восточные впечатления». Первая часть была составлена из японских танцев, которые наши артисты выучили в Токио, под настоящую японскую музыку, но оркестрованную в Лондоне. Вторые две картины были индусские. Первая изображала точный ритуал свадьбы в богатом доме так, как мы сами видели такую свадьбу в Бомбее. Для второй картины был взят сюжет из похождений любимого бога Индии, Кришны, и его подруги Рады.

Нам посчастливилось найти в Лондоне молодого индуса, вполне интеллигентного, изучавшего танцы у себя на родине и всячески старавшегося их популяризировать. Через него мы познакомились с индусской музыкантшей, окончившей консерваторию в Париже. Она согласилась написать музыку к нашим двум картинам, почти целиком пользуясь существующими народными мелодиями – в Индии они бесчисленны и разнообразны. Так как характер этих мелодий очень трудно поддается чисто европейской оркестровке, наша индуска нашла одного из тамошних профессоров музыки, который и выполнил вместе с ней эту задачу вполне успешно. Костюмы и всю бутафорию мы привезли из Индии.

Труднее стоял вопрос о декорациях. В Индии искусства театральной декорации не существует, и то, что мы видели, было весьма плохо – все в каком-то лубочно-мавританском стиле. И вот мне пришла мысль воспользоваться замечательными коллекциями индусских миниатюр Британского музея и библиотеки при Гражданском управлении Индии. Выбрав с Анной Павловной наиболее подходящие из миниатюр XVII века, мы предложили художнику Аллегри приехать в Лондон скопировать их и поставить как декорации, сохранив их характер и орнаменты. Таким образом, музыка, танцы и костюмы были созданы индусами, а декорации воспроизводили картины лучшего периода индусской живописи. «Oriental Impressions» в Лондоне, где мы их в первый раз давали, встретили довольно равнодушный прием, за исключением индусов, которые усердно посещали наши спектакли и каждый раз приходили на сцену надевать на Анну Павловну гирлянду из лепестков жасмина – индусское национальное выражение привета и почтения.

В Америке, наоборот, «Oriental Impressions» имели очень большой успех. Там представленные нами картины Индии были совершенно новыми, тогда как англичане, за 300 лет своего владычества над Индией, ее хорошо знают. Индусские журналисты в Америке говорили, что Анна Павловна оказала национальную услугу, популяризируя Индию и возбуждая к ней интерес. Понравились эти спектакли и в Южной Америке. Но

совсем нас удивили немцы, заявив после первого спектакля, что наши «Oriental Impressions» – копия с чего-то, а с чего – не объяснили.

Когда мы ехали в наше последнее восточное турне 1928/29 года, я предложил Анне Павловне взять с собой «Восточные впечатления» в Индию. От такой дерзкой мысли Анна Павловна пришла в ужас. Тем не менее я взял с собой декорации и костюмы, и когда мы приехали в Бомбей, я сказал об этом представителям прессы. На следующий же день все газеты заговорили об этом, и Анну Павловну со всех сторон начали уговаривать и упрашивать показать этот балет. Скрепя сердце Анна Павловна согласилась и, конечно, очень волновалась. Действительно, мысль показывать индусам их танцы и обычаи под их же музыку, однако оркестрованную на европейский лад, изображать грезы их любимых легенд должна была показаться смелой, но «смелость города берет», и, к большому удовлетворению Анны Павловны, успех был громадный, и нам пришлось давать этот балет каждый спектакль.

То же самое повторилось и в Калькутте.

Я должен объяснить, почему я не боялся давать «Восточные впечатления». Дело в том, что в Индии вообще искусство, когда-то бывшее на большой высоте, совершенно исчезло. Трудно поверить, что в этой громадной стране нет никакого интереса к искусству. Я уж не говорю о низших слоях населения, почти совершенно некультурных, но даже в высших классах, у многочисленных раджей, обладающих сказочными состояниями, беспредельными владениями, дворцами, десятками роллс-ройсов, нет ни желания, ни интереса что-нибудь сделать для своего национального искусства. Сотни этих раджей постоянно ездят в Париж и Лондон, путешествуют по всему миру, но почему-то почти ни один из них и не подумал об искусстве своей страны. Единственно, кто еще поддерживает интерес к индусскому искусству, – это англичане. Они учредили и содержат большую археологическую комиссию, охраняющую памятники старины и поддерживающую их, производят раскопки, учредили художественные школы в Калькутте и Бомбее. Посещая их при наших приездах, познакомившись с их директором, мы убедились, что под толковым руководством индусская молодежь проявляет большие способности и вкус. Обе школы поддерживают национальное направление искусства, и многие вещи, выставленные этими школами, очень удачно воспроизводили старинную живопись.

Этот добрый почин еще не проник в индусский театр, и то, что мы видели там, было донельзя наивно и плохо. Задумав

поставить «Восточные впечатления», Анна Павловна и ее сотрудники приложили все усилия, чтоб передать как можно точнее атмосферу Индии, а проникнуться восточным духом – для европейца очень трудная задача: уж очень велика разница в племенных чертах двух рас.

Анна Павловна была очаровательной Радой, совсем перевоплотившись в образ нежной и любящей девушки, вместе с тем гордой любовью своего бога. Но и другие участники балета оказались на высоте задачи. Индусская публика оценила это уважение к их стране, это желание представить ее как можно красивей и привлекательней. Индусская критика с большой похвалой отозвалась о нашей попытке и говорила, что нельзя даже измерить ту громадную благодарность, которой Индия обязана Анне Павловне: она, иностранка, поняла необходимость вдохнуть новую жизнь в омертвевшее искусство и указала правильный путь в искании национального быта и родной легенды.

Большой интерес, вызванный нашим балетом, выражался, между прочим, в том, что индусы, приходившие к Анне Павловне после спектакля высказать свое мнение и благодарить ее, считали долгом дать, каждый, какое-нибудь указание, касавшееся обрядовой стороны индусской свадьбы. Один индус настаивал на том, что жених во время обряда должен держать в правой руке кокосовый орех. Две индуски указывали, что сетка из жасминовых лепестков, закрывающая лицо невесты в первой половине церемонии, сделана не так, как следует: лепестки слишком густы и закрывают лицо. Анна Павловна, по своей добросовестности, беспрекословно принимала эти советы, и на следующем спектакле жених сидел с кокосовым орехом, а у невесты была переделана сетка. Но после этого спектакля опять приходили индусы и энергично протестовали против кокоса, объясняя, что это обычай, существующий лишь в каком-то маленьком государстве, и неизвестен вообще в Индии, как и сетка была верна на первом спектакле, а все указания, сделанные вчерашними индусками, указывают на современные тенденции и т. д. Так продолжалось несколько дней, пока наконец Анна Павловна не решила положить этому конец, благодарила за каждое указание, но оставалась при нашей первоначальной редакции.

Мне несколько раз приходилось говорить с высокообразованными индусами, спрашивать их откровенное мнение о нашем спектакле. Они целиком одобряли постановку и объясняли, что Индия слишком велика и почти в каждой провинции существуют свои традиции и обычаи, неизвестные в

других местах. Единственное замечание, которое нам делали, касалось грима и образа буддистских священников, приходивших на свадьбу, но добиться верного характера в этом было трудно!

В Бирме, граничащей с Индией, а по религии и многим условиям жизни сходной с ней, существует большое тяготение и интерес к своим народным танцам. Нам пришлось познакомиться с ними при двух разных случаях.

Первый раз мы попали в Рангун на европейский Новый год, совпадавший с местными праздниками. По существующему обычаю, на огромном поле, прилегающем к: городу, разбивается лагерь разных лавочек, балаганов и строится большой театр. О примитивности его можно судить по тому, что вся публика сидит под открытым небом, прямо на земле, под чудным светом луны. В оркестре, составленном из нескольких инструментов, главным лицом был артист (иначе назвать его нельзя), сидевший посредине, в обнесенном загородкой месте, и игравший на дюжине барабанов самых разнообразных размеров и форм. Быстрота и уверенность, с которой он это проделывал, были замечательны, а спектакль продолжался без перерыва всю ночь.

Трудно объяснить, была ли это одна пьеса или ряд отдельных, так как понять мы ничего не могли. Это чисто народный спектакль комического характера и весьма реального содержания. Судя по неумолкаемому хохоту зрителей, актеры говорили очень смешные вещи. Пьеса прерывалась танцами, опять-таки чисто народными – грубоватыми, но очень интересными и оригинальными. В них было много задора и юмора, и хотя они исполнялись без всякого напряжения, с безусловным совершенством и точностью ритма, местами все-таки были очень трудны. Спектакль этот так понравился Анне Павловне, что мы посетили его и на следующий день после нашего собственного.

При нашем проезде через Рангун, в 1929 году, дирекция театра устроила в честь Анны Павловны спектакль, составленный из танцев, музыки и отдельных номеров, исполнявшихся жонглерами. Эти танцы значительно отличались от тех, что мы видели раньше. Происхождение их тоже народное, но они более разработаны и облагорожены. Костюмы исполнителей очень мало помогают танцу, вернее – мешают ему: закрытые кофточки с рукавами и длинная с хвостом юбка, настолько плотно облегающая тело, что танцовщицам трудно приседать, – а приседания тут особенно часты.

Было мало красоты в этих танцах, но много мастерства: точность и отчетливость движений, неожиданность поворотов тела, происходивших с такой быстротой и таким безупречным

ритмом, что невольно возникал вопрос – сколько же времени нужно учиться, чтоб все это преодолеть? Анна Павловна даже выражала мнение, что выучиться этому нельзя – это дается врожденным чувством, тут действуют национальные навыки. Танцы прерывались музыкой, шумно и громко выделялись барабаны, появлялись необыкновенно ловкие жонглеры.

В следующее наше турне нам пришлось быть в Южной Африке.

Йоханнесбург, центр добычи золота, полон черными рабочими – их тут около трехсот тысяч, из разных африканских племен. Живут они в настоящих лагерях, очень обособленных, и любимым удовольствием их является устройство состязаний между танцорами разных племен.

Большая золотопромышленная компания, у которой на службе находится свыше шестидесяти тысяч чернокожих, устроила в честь Анны Павловны представление в большом масштабе. На площадке, с одной стороны которой были устроены трибуны, а с другой помещался оркестр, по крайней мере, из ста музыкантов, сидевших перед огромными барабанами и инструментами, вроде наших ксилофонов, было собрано человек триста зулусов в боевых костюмах, с перьями, щитами и копьями.

Солистами были два вождя: один, главный, – весь обвешанный хвостами лисиц и с громадными перьями на голове; другой, почти обнаженный, – с великолепным торсом. Главный имел репутацию лучшего танцора на всех копях Йоханнесбурга. Совершенно изумителен был ритм музыкантов. Без дирижера, точно по какому-то наитию, в одно мгновение все сразу начинали играть и так же внезапно останавливались. Нам объяснили, что секрет заключается в том, что вождь, начиная спектакль песнью, дает им соответствующие указания. Такой же удивительный ритм проявили потом и сотни черных танцоров, заставляя дрожать землю под ударами своих ног.

Visto en el Consulado de Rusia en Buenos Aires
el 18 de Octubre de 1917, perteneciendo a Ana
Pavlova a ciudadano ruso, dirigiéndose a
Veracruz
El Cónsul:
5 ОКТ. 1917
BUENOS AIRES
4-2-19

Паспорт Анны Павловой

Впечатление было громадное от дикости и силы этих воинов, будто в самом деле приходивших в ярость, впадавших почти в безумие. И можно было поверить тому, что нам рассказали.

Какая-то кинематографическая компания снимала фильм из истории Трансвааля. В картине был изображен какой-то военный эпизод, где отряд белых подвергается внезапному нападению армии зулусов. По сюжету белые победоносно отбивают атаку зулусов. Для этого эпизода было собрано восемь тысяч зулусских воинов, и когда они, войдя в роль, с дикими криками бросились в атаку, размахивая своими копьями, все побежали от них – и белые защитники, и сами съемщики фильма.

Во время демонстрации танцев, устроенных для Анны Павловны, произошел такой эпизод. Один из старших служащих компании позвал вождя, имевшего репутацию первого танцора, и попросил объяснить его людям, чтоб они особенно постарались и чтобы сам он показал, что может сделать первый зулусский танцор.

– Ты знаешь, – сказал ему устроитель, – тебя будет смотреть самая великая танцовщица мира!

И на это черный танцор с большим достоинством ответил:

– Как же она может так думать о себе, когда она еще не видела меня?

По окончании танцев оба вождя пришли просить Анну Павловну выйти к их людям, – они были выстроены в шеренгу, – и

в их присутствии вручили Анне Павловне почетный щит и копье.

В Новой Зеландии нам пришлось познакомиться с представителями племени Маори.

Чтоб оказать внимание Анне Павловне, депутаты от Маори пришли к ней и предложили познакомить ее со своей музыкой и танцами. Они готовы были для этого в любой день прийти к нам в театр. Это было очень интересно. Все показанное возбуждало удивление. Ничего похожего на это нам нигде не приходилось видеть. Некоторые мелодии очень красивы и напоминают гавайские; танцы же были чисто воинственного характера. Они изображали приготовление воинов к битве. Запугивая врагов необычайными гримасами, они их делали все вместе. Странно было видеть через несколько минут этих же самых людей, только что проделавших приемы настоящих дикарей, переодетыми и беседующими с Анной Павловной о впечатлении, произведенном на нее их искусством. Большинство участников этого спектакля составляли студенты университета.

Из восточных стран после Японии Ява в смысле танца имеет лучшую репутацию. Здесь танцы культивируют, любят, бережно хранят их традиции. Как известно, остров Ява принадлежит Голландии, которая оставила там в неприкосновенности нескольких султанов. Среди большинства мелких, не имеющих никакого значения, у двух султанов есть большие владения, внушительное количество подданных и свои дворы, и у обоих свои труппы придворного балета.

Главным и более богатым султаном является владелец провинции Джокша. Наш приезд в этот город совпал с событием, о котором мы мечтали: происходил прием у султана. На это торжество приглашаются голландский губернатор, разные местные власти и приезжие иностранцы. В этот день бывает всегда балетное представление. Получив приглашение на этот прием, Анна Павловна и я отправились во дворец. Это огромная площадь с рядом отдельных зданий, соединенных между собой. Здание, где происходил прием, представляло большой зал с массой колонн, окруженный верандой. Гостей было человек сто. Церемониймейстер подводил всех к султану, называл имя, султан подавал руку, и гость занимал место. Интересна была внешность султана. Среднего роста, довольно полный, с желтоватым лицом, он был одет в европейскую генеральскую форму с красными лампасами, а голова, согласно местному обычаю, была повязана цветным платком. Но самым замечательным было количество орденов на нем. Такого собрания всевозможных звезд нам никогда не приходилось видеть, и так как все они не помещались у него на груди, то некоторые были размещены даже ниже пояса.

Когда приехал голландский губернатор, султан встретил его, взял под руку жену губернатора и сел между супругами. Рядом с губернатором заняла место любимая жена султана, очень скромная, симпатичная молодая женщина. В отдалении, но в том же ряду, сидели пять или шесть прежних жен султана. Гости разместились с трех сторон зала. С нашей стороны, за колоннами, находился султанский оркестр, человек в восемьдесят, из национальных явайских музыкантов. Нам рассказали, что многим из инструментов было более шестисот лет. По их разнообразию и размеру мы ждали от оркестра очень многого – и ошиблись: вероятно, очень монотонная музыка танцев не давала музыкантам возможности показать силу и звучность их инструментов.

Анна Павловна с громадным интересом ждала танцев, о которых приходилось столько читать и слышать. И здесь, как почти всегда в подобных случаях, нас постигло разочарование. Обыкновенная публика довольствуется только зрелищем, представляющим новизну и местный колорит. Анна Павловна искала и ждала большего. Думалось, – мы увидим нечто особенное, продукт экзотической оригинальной культуры, ожившие легендарные фигуры местного эпоса, но перед нами появились восемь молоденьких девушек в богатых старинных костюмах со шлейфами, с совершенно бесстрастными, ничего не выражавшими лицами, и показали медленные и плавные танцы, в которых большую роль играли их шлейфы – резкими движениями ноги они их перебрасывали со стороны на сторону. При каждой из них состояла женщина, придававшая в нужный момент шлейфу правильное положение. Очень ловко, частью на коленях, иногда ползая на корточках, эти женщины ловили нужный момент и укладывали шлейф так, как он должен был лежать. Эти танцы были сложны и, вероятно, очень интересны для явайцев. Для нас они были непонятны, монотонны, и через десять или пятнадцать минут нам казалось, что они повторяют все одно и то же.

Этот придворный балет состоял из принцесс крови, так как у султана, с которым мы имели честь познакомиться, было около пятидесяти жен. Семья его была так многочисленна, что пополнение балета делалось безо всяких затруднений. Музыка, сопровождавшая эти танцы, ничего не говорила: было жалко, что такой большой и полный оркестр не исполнил какого-нибудь небалетного номера.

В антрактах разносили прохладительные напитки, сигары и папиросы. Интересно было наблюдать за этикетом, установленным много веков тому назад. Обращавшийся к султану становился на колени и, опустив голову, прикладывал руки к

голове. Передав повелителю то, что было нужно, и получив от него распоряжение, человек медленно отступал назад. Таким же образом подносили султану кушанья и напитки. Стоя на коленях, подававший держал поднос выше своей головы. Этого этикета придерживались не только слуги и придворные султана, но даже его любимый сын, офицер, в форме какого-то гусарского полка, очень симпатичный и элегантный юноша. Султан несколько раз давал ему какие-то поручения, и, подходя к отцу, сын каждый раз проделывал то же самое.

Интересно было наблюдать, как другой оркестр какого-то местного полка, находившийся позади колонн, с другой стороны, сидел на полу. Солдаты в очень непринужденных позах, не стесняясь, курили в присутствии султана и своего начальства.

Кончился этот прием совсем прозаически. Когда придворный балет кончили, а с ним ушел и оркестр придворных музыкантов, начался бал, и султан, пригласив жену губернатора, под звуки военного оркестра начал с ней танцевать фокстрот. Говорят, он обожает новые танцы.

Через несколько дней нам пришлось видеть явайские танцы в загородном театре города Соло. Спектакль состоял из пьесы с мимическими сценами и танцами. Кое-что было интересно, – во всяком случае, здесь больше жизни и экспрессии, – но яркого и характерного не было ничего. Нам говорили, что на Яве есть один замечательный танцовщик, артистически передающий типы старых героев и богов. Он пользуется большой известностью и почетом, – к сожалению, нам не удалось его увидеть. Есть там еще театры марионеток – особенный тип явайских кукол с несоразмерно длинными руками и ногами. Хотя этот театр уже теряет свою популярность, но его спектакли все еще дают на всех ярмарках и народных праздниках.

Рассказав о том, что Анне Павловне пришлось видеть в смысле танцев на Востоке, я перейду к тому, что мы видели в Южной Америке и Мексике.

Свое турне по Южной Америке мы начали со стороны Тихого океана. В Перу, где Анна Павловна имела один из самых больших своих успехов, знакомые, оказывавшие ей всякое внимание, хотели, чтоб она посмотрела труппу перуанских артистов, воспроизводивших сцену и танцы старинного Перу – эпохи инков. Для создания героев пьесы труппа пользовалась историческими материалами, а костюмы, обычаи и танцы поставить было не трудно: современные индейцы сохранили весь облик и домашний быт своих отдаленных предков. Организаторы этих спектаклей дали очень точное и интересное воспроизведение типов из истории инков, но танцы у инков были не сильны. В этом,

конечно, надо винить и костюмы, очень грубые и тяжелые: климат высокого плато, где жили инки, был суров. Южноамериканские республики тихоокеанского побережья в смысле танцев не создали ничего интересного.

В Аргентине, наоборот, народ любит танцы. Правда, в своей основе они не местного происхождения, имеют испанский характер, но настолько слились с аргентинским духом, что их можно считать национальными.

Нам так и не удалось увидеть танцы, исполняемые природными гаучо и их домами. Говорят, что среди них есть замечательные танцовщики-любители. Но в Буэнос-Айресе мы несколько раз смотрели танго, исполняемое профессиональными артистами. Это были очень хорошие танцовщики и танцовщицы, но оригинального в них было мало: то же самое можно встретить в Париже или Лондоне.

В Бразилии превосходно танцуют матчиш – с большим шиком и элегантностью. Впервые здесь мы видели этот танец в настоящем исполнении.

Рождественские праздники мы проводили в Пуэрто-Рико, и здесь нам довелось посмотреть сохранившиеся еще негритянские национальные танцы, некогда, очень давно, вывезенные из Африки и до сих пор не утратившие своего ритуального и мистического характера. Нам рассказали много интересного о культах и обычаях, существующих среди негров Пуэрто-Рико и, главным образом, Гаити, – граничащих с черной магией. Об этом написано даже несколько исследований, и все-таки достоверность этих сообщений остается под большим сомнением.

То, что пришлось нам видеть, не представляло особенного интереса. Танцоры-негры с большими перьями на голове, с характерными для них перекидываниями корпуса, проделывали разнообразные движения, как всегда, с замечательным ритмом, затем переходили в какую-то неистовую пляску. Оригинальности в этом не было, и нам даже показалось, что все это позаимствовано от североамериканских негров. Разница была лишь в костюмах. Возможно, что нам не удалось видеть подлинно ритуальных танцев, их исполняют в секрете, так как власти относятся к этому неблагожелательно. Кажется, трудно назвать эти пляски «танцами», – так утверждают и знатоки местной жизни, – но в смысле мистического ритуала это, конечно, очень интересно.

Наш первый приезд в Мексику произвел на Анну Павловну большое впечатление. Сама страна имеет своеобразный характер, не похожий ни на что, дотоле нами виденное. Но особенно понравился Анне Павловне народ, упрямо и заботливо

сохранивший свой национальный характер, костюм, состоящий из живописного сомбреро и ярких покрывал, у мужчин, и женские платья самых пестрых цветов. Музыкальность и артистичность этих людей, искусство, с которым они делают разные безделушки из дерева и соломы, уменье разрисовывать в удивительно красивых тонах свои домотканые материи, расцвечивать их красками, добываемыми из соков растений и фруктов страны, добродушие с хитрецой, напоминающее наших малороссов, природная веселость и любовь к танцам и музыке вызывали к мексиканцам большую симпатию.

Анна Павловна любила ездить на рынки знакомиться с типами крестьян, приносивших продавать свои фрукты. Все было здесь ярко, живописно и нарядно. Вернувшись в Мексику через пять лет после нашей первой поездки, мы с огорчением заметили, что живописные фигуры продавцов и продавщиц, ходивших по городу с корзинами фруктов, цветов и местных сластей на голове, исчезли. Нам объяснили причину этой перемены: правительству не нравится проявление национализма даже в костюме.

Анна Павловна решила поехать на рынок: может быть, хоть там что-нибудь сохранилось от прошлого. Но и тут не было ничего. Полиция не позволяла приходить в город в национальных костюмах, и первое время после того, как это «распоряжение было издано, крестьяне, не зная о нем, по-прежнему приносили издалека в город корзины с фруктами и овощами, и их не пускали за городскую черту: мешал костюм. Крестьяне возвращались со своими товарами домой. Это глубоко возмущало Анну Павловну: казалось бы, что может быть почтенней и трогательней, чем это хранение народом своего национального характера и, стало быть, любви к своей родине, старине и истории, но вот, во имя некоей отвлеченной идеи, хотят его лишить и этого права. Во имя проповедуемой свободы запрещают крестьянам их народный костюм, который носили их предки, который был их гордостью.

Артистичность мексиканцев сказалась в том восторженном приеме, который они устроили Анне Павловне. В Мексике до тех пор не видали настоящего классического балета, и он произвел громадное впечатление. По существующему в Мексике обычаю все приезжающие туда артисты обыкновенно раз в неделю дают спектакль в «Плаца де Торос», то есть на арене, где происходит бой быков. Грандиозное сооружение в форме цирка вмещает до сорока тысяч человек. Театр этот не имеет крыши, но акустика в нем настолько хороша, что там пели Карузо, Титта Руффо, и мы сами присутствовали на концерте Казальса. Было решено, что и мы свои спектакли будем давать там.

Устроили платформу на одном конце арены, где были

приспособлены леса для подвешивания декораций, и установили сильные прожекторы, так как спектакль, начинавшийся около пяти часов, оканчивался около восьми. Отвели помещение и для оркестра.

Одно было неясно: как будет реагировать на наши спектакли народ? Придут ли на спектакль и как им он понравится? Более дорогие места находились в партере и нижних ложах. Их было около двух тысяч. Остальная часть театра была занята дешевыми местами. Когда публика уже собралась, я позвал Анну Павловну и предложил ей посмотреть в щелку занавеса.

Она испугалась: перед ней было море людей – собралось тридцать две тысячи зрителей. Наши импресарио (ввиду очень крупных затрат по устройству спектакля их было трое) страшно волновались. Я подумал, что их беспокоит успех спектакля. Оказалось, совсем другое. В это время года (февраль) в Мексике довольно часто бывают дожди, и если пойдет дождь до начала спектакля, приходится возвращать деньги публике. Но если спектакль начался до начала дождя, то потом – какой бы дождь ни шел – деньги не возвращаются. Так как в этот день погода была пасмурная, наши импресарио умоляли начать спектакль раньше. Этого, конечно, сделать было нельзя, и мы начали точно в назначенный час.

Занавес поднялся, импресарио ожили. Анну Павловну и всех артистов удивило, с каким затаенным дыханием все зрители, этот простой народ, смотрели спектакль. Все замерло, и лишь потом, по громовым аплодисментам, можно было не только судить о количестве публики, но и почувствовать всю внушительность этой громадной толпы. Среди многих лиц, познакомившихся с Анной Павловной в Мексике, были артисты и художники, сопровождавшие ее по музеям и национальным школам, где в то время еще придерживались национального направления в искусстве. Анна Павловна имела возможность несколько раз слышать мексиканскую музыку и видеть местные танцы: они ей чрезвычайно понравились. Узнав об этом, публика пожелала оказать Анне Павловне внимание и решила поднести ей декорации, костюмы и полную оркестровку музыки для мексиканских танцев. Для обучения этим танцам пригласили учителей и учительниц. Анну Павловну просили, чтоб до своего отъезда из Мексики, выучив эти танцы, она исполнила их перед публикой. Анна Павловна с большим увлечением взялась за это, выбрав две пары артистов, и сама начала учить эти танцы.

Это оказалось для нее не так легко и просто. Особенность мексиканских танцев заключается в том, что все они в своем простонародном характере основаны на выворачивании ступни, и

такие воспитанные ноги, как у Анны Павловны, приспособленные для классического танца, должны были ощущать неприятную трудность. Анна Павловна решила эти танцы стилизовать и танцевать их на пальцах. Остальные наши танцовщики и танцовщицы исполняли их так, как сами мексиканцы.

Обучение шло чрезвычайно успешно. Нашим артистам очень нравились эти танцы, и скоро их можно было поставить на программу. Был громадный успех, превратившийся в грандиозную овацию. Свой особенно большой восторг мексиканцы выражают тем, что бросают на сцену свои сомбреро, а ими они очень дорожат. По окончании танцев более дюжины этих сомбреро лежало на сцене.

Во время нашего пребывания в Мехико-Сити произошел следующий эпизод, доставивший Анне Павловне большую радость. Наш приезд в Мексику совпал с пребыванием там знаменитого виолончелиста Пабло Касальса. Он давал там свои концерты. После одного из наших спектаклей он пришел к Анне Павловне, с которой был знаком еще раньше, чтоб выразить ей свое восхищение. Потом Касальс высказал мне сожаление о том, что наш виолончелист не на высоте положения, он не может играть «Лебедя» для Анны Павловны, и добавил, что ему самому очень хотелось бы сыграть для Анны Павловны, но так, чтоб она об этом ничего не знала и это стало бы для нее сюрпризом. Мы сговорились устроить это на следующий день. Касальс привез свой драгоценный инструмент, и мы его спрятали в моей комнате. Сам он ушел, чтоб Анна Павловна его не заметила. Касальс появился только за несколько минут до начала «Лебедя», и мы его поместили в первой кулисе на противоположной стороне сцены, откуда начинала свой танец Анна Павловна.

Пабло Касальс-и-Дефильо (1876–1973) – каталонский виолончелист, дирижер, композитор, музыкально-общественный деятель

Наши таинственные приготовления заняли несколько минут, и Анна Павловна недоумевала, в чем дело. Наконец дали синий свет, и началось это исполнение в божественном сочетании игры великого музыканта и танца Анны Павловны. Следя за Анной Павловной, я видел, как при первых же звуках глаза ее широко раскрылись и она, еще не понимая причины, не зная о замене, медленно приближалась в своем танце к Касальсу. Он мне говорил потом, что, увидев ее вблизи, с широко раскрытыми глазами, он закрыл свои глаза, чтоб от волнения не сбиться. Танцевала Анна Павловна с совершенно исключительным подъемом и, окончив, бросилась к растроганному Касальсу, обняла его и вышла с ним перед публикой, ответившей им бешеной овацией. Впечатление, произведенное этим исполнением двух гениальных артистов, было действительно незабываемо.

На Кубе несколько раз мы видели большие публичные балы, устраиваемые в оперном театре. Соединяли сцену со зрительным залом, и получалось огромное пространство, заполненное тысячами танцующих. Такие балы там очень популярны. Танцует больше простой народ, избранное общество на таких балах не появляется или смотрит на них из лож. Оригинальна была музыка для этих танцев, очень мелодичная и несомненно испанского характера. Играл негритянский оркестр с аккомпанементом странного звука, получаемого от трения двух кусков какого-то дерева.

Самые танцы, напоминающие современный фокстрот, исполняются более чем смело. Во время одного спектакля, на котором мы присутствовали, произошло замешательство, раздался крик, танцующие расступились: на полу лежала женщина, получившая удар ножом. Ее вынесли. Бал продолжался. Говорят, почти каждый бал сопровождается такими эпизодами.

На обратном пути из Австралии в Европу нам пришлось заехать на Цейлон в Коломбо. Предстоящая погрузка вынуждала пароход простоять там двое суток.

Цейлон имеет репутацию одного из красивейших мест на земном шаре. Нам посоветовали воспользоваться стоянкой парохода, чтоб проехать в старинный город Канди, находящийся на расстоянии ста миль от Коломбо. Это была столица маленького местного государства, но главной ее приманкой для буддистов являются храмы – очень интересные по своей архитектуре.

По преданию, в одном из них хранится великая святыня – зуб Будды. Для не буддистов главный интерес Канди – необыкновенная красота его природы. Маленькое озеро, обнесенное низкой каменной оградой, живописно оттеняется

поразительной по богатству растительностью. Кругом поднимаются крутые холмы, покрытые зеленью и цветами, и среди возвышенностей расположены богатые виллы. У самого озера воздвигнуты и главные храмы. Никакой рассказ не может дать понятия о необыкновенной прелести этого уголка. Какое-то удивительное чувство покоя охватывает здесь человека.

Анна Павловна наслаждалась нашим пребыванием в Канди, полной грудью вдыхая его чудный воздух, насыщенный ароматом цветов. Буддийские храмы здесь интересны не только по своей архитектуре, – в них гораздо больше религиозного настроения, чем во всех других храмах, где нам приходилось бывать. Анна Павловна любила посещать их. Таинственный полумрак, запах жасминовых лепестков, разбросанных перед алтарями, огоньки свеч и фигуры молящихся индусок, – все это трогало Анну Павловну до глубины души, трогало и успокаивало.

В Канди нас ожидал большой и неожиданный сюрприз. Ежегодно там устраивается в честь Будды праздник. Его обставляют со всей былой роскошью. Наш приезд как раз совпал с этим праздником. Он начался грандиозной процессией, как бы выливающейся из храмов и обходившей весь город. Огромные толпы народа, собравшегося со всех окрестностей за несколько часов, уже расположились вдоль пути процессии. Самым удобным местом для наблюдения был балкон нашего отеля – он выходил на озеро, вдоль которого проходила процессия. Открывали шествие несколько священнослужителей, которые несли Божественные изображения. За ними шли другие священнослужители, более высоких рангов, потом двигались богато разукрашенные слоны – на них сидели должностные лица.

Слоны должны были идти по разостланным перед ними белым дорожкам, и их раскатывали впереди идущие специальные прислужники. Важно и медленно слоны шли по этим белым путям, и тотчас после их прохода прислужники скатывали эти дорожки, бежали с ними вперед и снова расстилали их.

Всех слонов, участвовавших в процессии, было более двадцати. Перед главной частью процессии шли танцоры, изображавшие особые дикие танцы под звуки барабанов. В процессии принимали участие воины в старинных костюмах. И вся картина была так фантастична на фоне этой удивительной природы, что для одного этого стоило поехать на Цейлон. Когда процессия прошла мимо отеля, мы, в сопровождении местного доктора, любезно предложившего Анне Павловне быть ее гидом, смешались с толпой и пошли гулять по улицам и городской площади, где по случаю праздника было устроено что-то вроде ярмарки.

Продавались фрукты, местные сласти и разная мелочь, не представлявшая большого интереса. Но типы самих продавцов и покупателей были замечательны. На Цейлоне большое расовое разнообразие.

По дороге мы встретили господина, которого наш доктор представил Анне Павловне. Оказалось, это один из главных местных администраторов, прекрасно говоривший по-английски. Узнав, что Анна Павловна заинтересовалась танцорами, которых мы видели в процессии, он предложил нам отправиться вместе с ним. Пройдя через несколько боковых улиц, мы опять встретили процессию. Теперь она казалась неузнаваемой и новой. Уже стемнело, все двигалось при свете факелов и оттого казалось еще более необыкновенным. Наш новый знакомый позвал главного танцора и предложил ему прийти со своей труппой по окончании процессии – он назвал место. По его приглашению мы пришли в какой-то сад, где нас уже ждали танцоры, и там, при свете факелов, на плотно утрамбованной земле они дали нам целое представление из пяти или шести разных и очень своеобразных танцев.

Танцорам объяснили, кто такая Анна Павловна, и они с любопытством ее разглядывали. По окончании, когда Анна Павловна уже уходила, старший танцор, подойдя к ней, поцеловал подол ее платья и сказал несколько слов. Анне Павловне их перевели. От имени своих танцоров он выражал Анне Павловне почтение как своей великой сестре.

На следующий день мы поехали смотреть знаменитый Ботанический сад, считающийся одним из лучших в мире. Мы бывали во всех самых знаменитых ботанических парках. Ценнейшими и замечательнейшими из них считаются сады в Рио-де-Жанейро, на Яве, в Сингапуре, затем на Цейлоне. Разнообразие и величественность деревьев поразительны. Этот сад замечателен еще тем, что через него протекает большая горная река, вдоль которой растут деревья, специально нуждающиеся во влаге. Около Ботанического сада мы встретили слонов, принимавших за день перед этим участие в процессии. Они в это время купались в реке. Конечно, Анна Павловна завела с ними знакомство.

Оттуда мы поехали обратно в Коломбо. Сама дорога на всем своем протяжении так красива, что по ней стоило бы проехать, если б даже не предстояло увидеть Канди. Все время она идет пальмовыми рощами и на многие мили обсажена рядами тропических деревьев. При подъеме в горы рисовые поля сменяются громадными чайными плантациями. Повсюду разбросаны живописные деревни, а из густой растительности выглядывают маленькие буддийские храмы.

На Цейлоне еще работают слоны, и нам пришлось их несколько раз встречать. Забавно было видеть это громадное животное, покорно стоящее в маленькой загородке из тонких бамбуковых прутьев. И этой ограды, которую ребенок мог бы сломать в одну минуту, достаточно, чтоб слон понимал, что он там должен стоять спокойно.

Дорога шла около маленькой речки. Шофер-индус обратил наше внимание на слона, лежавшего в речке и запрудившего собой течение. Вода переливалась через него, а он блаженствовал. Мы решили снять с него фотографию, но нам хотелось, чтобы он встал. Подошедший к нему индус начал звать его, кричать, но слон, очевидно, понимая, что его беспокоят по пустякам, лишь поводил одним ухом.

Во время обратной поездки в Коломбо с нами был такой случай. Навстречу нам по дороге на большом слоне ехал индус. Это было так красиво, что мы остановили автомобиль и попросили вожака слона постоять, пока мы будем его фотографировать. Затем подъехали к слону, и он добродушно протянул свой хобот. У нас нашлись какие-то бисквиты, которыми слон с удовольствием полакомился. Вожак, говоривший по-английски, предложил кому-нибудь одному из нас сесть на слона и проехаться на нем. Мы, трое мужчин, бывших с Анной Павловной, отказались, но Анна Павловна сказала, что хочет попробовать, и подошла к слону, чтоб подняться на него. Я сразу обратил внимание, что слон оторопел, забеспокоился, начал оборачиваться. Вожак с улыбкой сказал Анне Павловне, что ей нельзя сесть на слона, и на вопрос Анны Павловны, почему, объяснил, что слон-самец никогда не позволит женщине на нем ехать. Нам это показалось невероятным, но шофер это подтвердил. Правда, я сам не имел случая проверить это, но факт остается неоспоримым: слон, с которым мы имели дело, не захотел допустить, чтоб Анна Павловна на него села.

Задумав поставить «Дон Кихота», Анна Павловна решила поехать в Испанию, чтоб увидеть там подлинные, а не стилизованные национальные танцы. Испанские танцы классического стиля Анна Павловна исполняла очень хорошо. Мариус Петипа, проведший в своей молодости несколько лет в Испании и сам их, говорят, замечательно танцевавший, не раз вводил их в свои балеты. Но Анне Павловне хотелось видеть настоящие народные танцы. Будучи летом в Италии, мы на пароходе проехали в Барселону, откуда и начали объезд городов, где надеялись увидеть что-нибудь интересное.

В Барселоне мы узнали, что все маленькие театры и кабаре, в которых можно увидеть танцы, открываются лишь в два часа

ночи. Пришлось ложиться спать в десять часов вечера, вставать в два и отправляться на осмотр этих мест. Невольно удивляешься: когда в Барселоне люди спят? Кажется, это единственный город в мире, где магазины на главной улице остаются открытыми всю ночь. И эти театрики и кабаре тоже, очевидно, закрывались в пять или шесть часов утра, и когда мы уходили оттуда в пятом часу, вся публика еще оставалась там.

Но все, что нам пришлось увидеть, было необыкновенно слабо. Это были танцы, исполняемые испанками и испанцами под испанскую музыку, но ни одного признака того, что присуще этому задорному, полному огня и изящества танцу, здесь не было. В одном из наиболее популярных мест на открытой сцене испанские танцовщики закончили свой номер русской присядкой. Разочарованные результатом наших первых двух дней, мы пошли знакомиться с очень древней, но еще бодрой профессоршей испанских танцев. В Барселоне она пользуется большим уважением, и когда-то, лет шестьдесят тому назад, сама была известной танцовщицей, а потом стала балетмейстершей в театре «Лицео». Старуха всплеснула руками, узнав, что к ней пришла Анна Павлова, и была очень счастлива, что мы к ней обратились. Услышав о нашем впечатлении, она подтвердила, что настоящий испанский танец совсем вымирает. Прежде его танцевали в характере классического танца – это было красиво и изящно, в последнее же время никто не хочет серьезно работать, так как на это требуются годы, теперь все торопятся выучиться чему-нибудь и, главное, поскорей. Настоящие народные танцы, по ее мнению, еще можно было увидеть в Гранаде: там есть еще цыгане, оберегающие чистоту этих танцев.

Желая показать Анне Павловне свою школу и систему своего преподавания, профессорша пригласила нас прийти к ней на урок. Анна Павловна с удовольствием согласилась.

Урок шел в большом зале, обвешанном всевозможными фотографиями и портретами танцовщиков и танцовщиц половины прошлого столетия. К нашему удивлению, у профессорши постановка классического танца оказалась вполне правильной. Она продемонстрировала нам трех или четырех учениц, проходивших испанские танцы. Девочки оказались еще неопытными, и трудно было судить, что из них выйдет. Интересно было следить за самой преподавательницей, которая, несмотря на свои годы, с большой энергией и хорошо сама показывала позы и приемы.

Мы посетили и Севилью – когда-то она славилась своими танцовщицами. Еще двадцать пять лет тому назад мне пришлось быть в Севилье с покойным Альфредом Бекефи, и мы видели там

замечательную школу, показавшую нам семь или восемь отличных исполнительниц. Теперь же нам пришлось познакомиться с единственным серьезным учителем, который, почти слово в слово, повторил то, что рассказывала нам старая барселонская балетмейстерша. Он добавил, что теперь все гонятся за модой и, вместо испанских танцев, хотят учиться тан-степу и фокстроту. Два или три кабаре, в которых мы были, оказались из рук вон плохими.

В Гранаде мы, конечно, поехали к цыганам, живущим на окраинах города в вырытых еще их предками земляных пещерах на склоне горы. Цыгане эти являются замкнутой кастой и разрешают браки только между своими. Мужчины занимаются торговлей и промыслами, а женщины – домашним хозяйством и танцами. Мы приехали к ним и нашли дома лишь женщин, которые, узнав о нашем желании видеть их танцы, попросили нас подождать, а сами пошли надевать парадные платья и послали за музыкантами. Через полчаса все было готово.

В одной из более богато обставленных пещер, на глиняном полу, началось представление. Восемь женщин исполнили шесть или семь разных танцев. Пришедшие позднее мужчины лишь слегка подтанцовывали им. Штаны эти не отличались красотой, и костюмы их были не оригинальны. У каждой в волосах были воткнуты цветы по особой моде, на довольно длинных стеблях, так что во время танцев они все время качались над головой. Эти гитаны были похожи на наших русских цыганок, но гораздо грубей и более простонародны. Две или три из них в смысле выразительности и темперамента танцевали хорошо, и это было все, что мы видели в Испании – в стране, когда-то гремевшей своими фанданго и болеро.

В Испании мы побывали еще в 1930 году, у нас был сезон в Барселоне. Тогда там была международная выставка, и вследствие большого наплыва иностранцев открылось много разных кабачков и театриков. Во всех них давались испанские танцы. Любознательность и добросовестность Анны Павловны опять нас повлекла в эти учреждения.

В двух или трех из них мы, правда, видели сносных танцовщиц с темпераментом, но все это было то же самое и быстро надоедало.

Глава XX
Встречи и знакомства

Анне Павловне пришлось познакомиться со многими монархами и президентами разных республик. Первое знакомство было со шведским королем. Увидев Анну Павловну с ее труппой на первом спектакле, он не пропустил ни одного из последующих и, вызвав ее затем во дворец, вручил орден за артистические заслуги.

Анну Павловну привезли во дворец в придворной карете и провели в приемную, где были витрины с какими-то редкими вещами. Анна Павловна так увлеклась рассматриванием их, что не заметила, как вошел король и с улыбкой наблюдал за ней. Анна Павловна сконфузилась, но он был так прост и любезен, что через несколько минут она говорила с ним как со старым знакомым.

Следующими коронованными лицами, с которыми Анна Павловна имела честь беседовать, были английский король Эдуард VII и королева Александра. Леди Ландсборо в своем доме ст. Дунстан в Рижентс-Парке давала обед в честь короля и королевы и просила Анну Павловну приехать из Парижа протанцевать что-нибудь для высочайших гостей на устроенной для этого эстраде. Анна Павловна привезла с собой Мордкина, с которым и исполнила ряд номеров, закончив русским танцем в костюме и кокошнике. По окончании танцев король пожелал, чтоб Анна Павловна была ему представлена, и Анну Павловну попросили спуститься с эстрады в залу. Хотя эстрада была не очень высока, но длинное и тяжелое платье и громадный кокошник затрудняли ее сойти в зал. Заметив это, король Эдуард подошел к Анне Павловне и помог ей. Придворный этикет был обойден. Король спросил Анну Павловну, понравилась ли ей Англия. Анна Павловна ответила, что затрудняется сказать, так как приехала в Лондон всего за три часа до начала спектакля. Королева сказала Анне Павловне, что она слышала от бразильского посланника, как хорошо Анна Павловна танцует матчиш. Перед этим Анна Павловна действительно его танцевала в Париже и имела очень большой успех. Королева выразила желание посмотреть матчиш в исполнении своей гостьи. Анна Павловна объяснила, что у нее нет с собой костюма, но ввиду настояний королевы должна была протанцевать его в русском платье, сняв лишь кокошник и повязав платком голову.

Эдуард VII и королева Александра

Обаятельное добродушие Эдуарда VII очаровало Анну Павловну, и ей всегда доставляло большое удовольствие вспоминать об этом вечере. До этого случая имя Анны Павловны было неизвестно в Англии, но на следующий день она получила четыре предложения от разных театров в Лондоне и подписала контракт с «Палас-театром», где потом выступала подряд в течение пяти лет, каждый год по четыре месяца. Это были едва ли не счастливейшие годы ее работы.

Совсем другое впечатление произвел на Анну Павловну император Вильгельм, никогда не забывавший быть монархом. В

1914 году в Брауншвейге состоялись крестины первого ребенка единственной дочери Вильгельма, бывшей замужем за герцогом Брауншвейгским. Император пожелал быть крестным отцом своей внучки, и по этому случаю в Брауншвейг съехались все германские дворы и был устроен парадный спектакль. Решив показать какую-нибудь новинку, герцогиня Брауншвейгская пожелала, чтоб этот спектакль состоял из балета Анны Павловны. В это время Анна Павловна собиралась со своей труппой в турне по Германии. Предложение совпало с ее планами.

Спектакль был обставлен необыкновенно роскошно. Старинный герцогский театр в Брауншвейге, один из лучших в Германии, был великолепно декорирован. На этом спектакле Анне Павловне впервые пришлось пережить очень неприятное впечатление – полное отсутствие аплодисментов. Сначала это ее испугало, но потом ей объяснили, что на парадном спектакле, в присутствии императора, никто не может аплодировать, если он не подаст примера, а сам он аплодирует очень редко. Так прошло два акта, и лишь после «Лебедя» раздался голос императора «браво» и начались аплодисменты, перешедшие в овацию.

По окончании спектакля министр пришел сказать Анне Павловне, что император желает ее видеть. Анну Павловну проводили в фойе, где император с императрицей стояли, окруженные двором. Вильгельм выразил Анне Павловне свое удовольствие и затем сказал ей, что он уже имел случай видеть Императорский русский балет на замечательном спектакле, устроенном в его честь в Петергофе. Император рассказывал своей свите, как необыкновенно все было устроено, как на этом спектакле, на воде, балет изображал нимф, а маленькие девочки составляли гирлянды ненюфаров. И, обратясь к Анне Павловне, Вильгельм еще раз сказал, что этот вечер ему очень понравился. Анна Павловна ответила, что она это знает, так как сама участвовала в спектакле. Вильгельм удивился и спросил, как это могло случиться, ведь петергофский спектакль был в 1896 году. Анна Павловна ответила, что она была тогда маленьким ненюфаром.

Император и его двор поражали блеском, чувствовалась сила и организация, но все было напыщенно и холодно. Струю тепла и простоты внесла дочь Вильгельма, герцогиня Брауншвейгская. Когда Анна Павловна уже уходила, герцогиня ее догнала, обняла, поцеловала и горячо благодарила за успех спектакля.

Позволю себе сказать несколько слов о том спектакле, на котором Анна Павловна изображала ненюфара. Я думаю, ни один двор не был так щедр и не умел устраивать такие приемы и парадные спектакли, как русский. По случаю приезда императора

Вильгельма в июле месяце 1896 года в Россию было решено дать в его честь парадный спектакль на Ольгином острове в Петергофе. Как известно, Петергоф – детище Петра Великого, потом сделался любимым местом пребывания Екатерины II. Петергофский дворец – один из красивейших в Европе. Он окружен громадным парком с целой системой фонтанов, по своему количеству, размерам и красоте соперничающих с Версальскими. Парадный спектакль, о котором я говорю, состоялся на озере, среди которого находится остров, и на нем в виде руины, заросшей деревьями и кустами, устроен театр. Зрители сидят на приподнятом берегу озера, над водой, а в расстоянии двадцати пяти-тридцати метров находится другой маленький остров, окруженный скалами. Этот остров и есть сцена, на которой шел спектакль. Оркестр находился в понтоне, спрятанном под берегом острова, и был совершенно не виден зрителям. Это еще более усиливало иллюзию. Озеро, служившее фоном, дивное освещение, взошедшая луна, – как красив был этот спектакль, в котором принимали участие все балерины и весь огромный кордебалет!

Для появления балерины Кшесинской был придуман особый эффект, очень понравившийся публике. Она должна была выезжать из-за острова и причалить к нему. Чтоб создать впечатление, что Кшесинская как бы двигается по воде, было устроено так, что она стояла на зеркале, которое было вровень с водой, совершенно сливаясь с ней. Зеркало это медленно двигалось, притягиваемое находящимися под водой канатами.

Вернувшись после своих заграничных триумфов в Петербург, Анна Павловна танцевала в Мариинском театре. На одном спектакле присутствовал император Николай II. В одном из антрактов директор Императорских театров пришел к Анне Павловне сказать, что государь желает ее видеть. Так как Анна Павловна уже переодевалась к следующему акту, это приглашение вызвало большой переполох.

Через несколько минут Анна Павловна предстала перед государем. Это было ее первое и последнее свидание с ним. Император был очень любезен, представил ее великим княжнам и сказал ей, что с разных сторон ему пришлось слышать об успехах Анны Павловны, и он очень рад, что она с такой славой представляет за границей русское искусство. При этом прибавил:

– Только вы не бросайте совсем русской сцены, дайте мне слово, что вы будете приезжать танцевать в Петербурге.

Прощаясь с Анной Павловной, он сказал с сожалением:

– Все говорят, что вы замечательно танцуете «Умирающего лебедя», а вот мне не пришлось его видеть.

Анну Павловну поразила эта искренняя скромность. Она хотела сказать: «Да вы прикажите, Ваше Величество» – но не посмела.

Во время одного из спектаклей Анны Павловны в «Палас-театре» дирекция ее предупредила, что ближайшая к сцене ложа взята для какой-то высокопоставленной особы, сохранившей свое инкогнито. Вечером ей пришли сказать, что это был испанский король. На следующее утро Анна Павловна получила роскошную корзину орхидей с карточкой Альфонса.

Во время ее выступлений в театре «Реал» в Мадриде Анне Павловне пришлось дважды видеть короля, приглашавшего ее в свою ложу. И король, и королева очень любили танцы и были чрезвычайно любезны с Анной Павловной.

За последние годы Анна Павловна была дважды в Дании, и каждый раз ее приглашали во дворец. Король очень любил спектакли Анны Павловны и приезжал почти каждый вечер. При первом своем свидании с Анной Павловной король вручил ей датский орден. По ее словам, датский король в разговорах высказывал большое понимание искусства и держался всегда с такой простотой, что казалось, будто она знакома с ним много лет.

В нескольких шагах от королевского дворца, на другой стороне площади, находится дворец, в котором жила вдовствующая императрица Мария Феодоровна, выразившая желание видеть Анну Павловну.

Анна Павловна рассказывала, что она была поражена свежестью и бодростью императрицы, тогда достигшей уже восьмидесяти лет. Императрица начала вспоминать прежние времена, спектакли в Мариинском театре, Театральную школу и заставила Анну Павловну расплакаться.

В Южной Америке Анне Павловне пришлось видеть президентов почти всех республик. В последний свой приезд в Буэнос-Айрес Анна Павловна познакомилась с аргентинским президентом Альвеаром. Этот высококультурный и образованный человек посещал почти все спектакли Анны Павловны, приглашал ее к себе и оказывал всяческое внимание. На завтраке у него я все время удивлялся, как он хорошо осведомлен обо всем, касающемся театрального дела, и как тонки и верны его замечания, как схватывает он детали, обыкновенно ускользающие даже от присяжных критиков.

В Венесуэле Анне Павловне пришлось познакомиться с президентом, генералом Гомезом. Это (кажется, он и по настоящее время состоит президентом), я думаю, единственной южноамериканский президент, сохранивший такой авторитет

Аасти. Он жил в своем большом имении, в котором был разбит лагерь, и двадцать тысяч солдат охраняли его безопасность.

Мы много слышали о его самодержавном характере и безапелляционных решениях, и раз нам пришлось в этом убедиться. Наши спектакли очень понравились генералу, и он часто приходил, узнавая через своего адъютанта, какая будет следующая программа.

На одно из воскресений был назначен балет «Коппелия», о чем и сообщили президенту. Он обещал приехать на спектакль. В субботу была оркестровая репетиция. По окончании ее наш дирижер пришел ко мне сказать, что оркестр с одной репетиции не может играть и поэтому он назначил вторую репетицию на воскресенье утром, но музыканты отказываются прийти: по воскресеньям они играют в церквах.

Нужно сказать, что оркестр у нас, единственный в городе, был действительно плох, – он состоял из местных жителей. Впервые в этом оркестре у нас не было виолончели, ее заменял духовой инструмент под названием «бомбардино». Заведующий оркестром был итальянец. Я спросил его, в чем дело, и он мне подтвердил, что действительно музыканты по воскресеньям играют в церквах и заставить их прийти на репетицию нельзя. Тогда мы решили отменить «Коппелию» и поставить один из шедших уже балетов.

Я послал в типографию распоряжение сделать соответствующее изменение. По дороге домой мне встретился адъютант президента, и я рассказал ему, что по таким-то соображениям «Коппелия» у нас идти не может. Адъютант мне ничего не ответил, но через час ко мне прибежал перепутанный заведующий оркестром и заявил, что репетиция завтра утром состоится. Когда я его спросил, как же все устроилось с музыкантами, он ответил:

– Как устроилось? Приказали – вот и весь разговор.

– Ну, а если бы музыканты не послушались и не пришли на репетицию?

Он посмотрел на меня с удивлением:

– Да кто же посмеет не прийти? Ведь за это им пришлось бы месяцев шесть посидеть в тюрьме, да еще хорошо, если просто посидеть, а то и в цепях.

В Южной Америке сохранился обычай устраивать артистам бенефисы, и когда у Анны Павловны был в Каракасе бенефис, ей принесли от президента республики большую бархатную коробку. Открыв ее, мы увидели; что там из двадцатидолларовых золотых монет составлены имя и фамилия Анны Павловны. Монет было ровно сто, и хотя это было не очень красиво, но зато ценно, и

ввиду неважных дел пришлось подарок там же разменять.

В Мексику нам пришлось ехать из Гаваны, и там познакомившиеся с нами американцы начали рассказывать Анне Павловне всякие ужасы о том, что происходит в Мексике, где в то время постоянно вспыхивали местные восстания против нового президента Карранса. Наши знакомые даже выражали удивление, что Анна Павловна решается везти туда целую труппу молодых девушек. Анну Павловну это расстроило, и она начала колебаться. Я предложил ей послать телеграмму президенту с просьбой сообщить, может ли Анна Павловна считать себя в безопасности в Мексике и возьмет ли он ее и труппу под свое покровительство. Через день пришла телеграмма от Карранса, что он вполне гарантирует полную безопасность и уже сделал соответствующие распоряжения властям в Веракрусе.

Приехав в Веракрус, мы убедились, что распоряжения действительно были отданы, так как все таможенные и паспортные формальности закончились моментально. Садясь в поезд, мы увидели, что на крышах наших вагонов сидели босоногие оборванцы с ружьями в руках. На наш вопрос, что это такое, нам ответили, что эти двести человек – охрана нашего поезда от бандитов. На мой вопрос, как же выглядят бандиты, если это – солдаты, мне сказали, что большой разницы нет и они часто меняются ролями: то солдаты становятся бандитами, то бандиты – солдатами. Как бы то ни было, но мы доехали вполне благополучно.

Как я уже говорил, Мексика произвела на Анну Павловну и на всех нас чарующее впечатление. Успех спектаклей был громадный. Анне Павловне передали, что президент желает с ней познакомиться. Приехав в президентский дворец, мы были сейчас же приняты. Но мы были удивлены и разочарованы, увидев самого президента Карранса. Мы себе представляли, что президент Мексиканской Республики должен быть настоящим смуглым мексиканцем с жестоким властным лицом, в необыкновенном мундире, расшитом золотом, а вместо этого увидели настоящего немецкого профессора, – лысого, с большой седоватой бородой и в очках.

Президент оказался очень добродушным, говорил, как ему понравились танцы Анны Павловны, и высказал сожаление, что не может бывать чаще на спектаклях. Он спросил Анну Павловну, понравилась ли ей Мексика, – и она ответила, что она в восхищении.

– А что больше всего вам понравилось? – спросил президент.

– То, что вы отменили бой быков, – не задумываясь, ответила Анна Павловна.

В дальнейшем разговоре Анна Павловна выразила сожаление, что волнения в стране не позволяют нам поехать в другие города, о которых мы много слышали. К этому Анна Павловна прибавила, что сама она не побоялась бы отправиться в путь, но ввиду отказа американского консула в разрешении ехать бывшим в нашей труппе американкам мы должны отменить свою поездку.

– Подождите года два, – сказал президент, – и вы увидите, что Мексика будет самой спокойной страной. Тогда вы из Европы будете приезжать к нам на отдых.

Увы, через два года после нашего свидания президент Карранса был убит, а бои быков были разрешены новым президентом.

За свою артистическую жизнь Анне Павловне пришлось познакомиться со многими выдающимися людьми самых разных профессий и положений. По свойству натуры Анны Павловны на нее наибольшее впечатление производили личности, достигшие высшего положения благодаря собственному уму, энергии и таланту или поставившие своим идеалом служение на пользу человечества.

Лет семь или восемь тому назад, во время нашего пребывания в Нью-Йорке, наши знакомые предложили Анне Павловне познакомиться с Томасом Эдисоном. Мы приехали в Вест-Оранж, маленький городок, где жил великий изобретатель, и посетили его сначала дома, а потом пошли в здание, где находится его лаборатория и рабочий кабинет.

Там мы познакомились с тремя из его постоянных помощников, рассказавших Анне Павловне, как работает Эдисон, как каждый час его жизни точно распределен, и когда опыты, сопровождающие какое-нибудь из его изобретений, подходят к концу, он совершенно переселяется в свой рабочий кабинет, там и ест, спит. Нам показали скромную кушетку, на которой он спал по несколько часов в течение шестнадцати суток, заканчивая одну из последних своих больших работ. Анна Павловна высказала ему свое удивление и восхищение такой необыкновенной энергией и настойчивостью в достижении своей цели. Какая нужна воля, чтоб в такие годы лишать себя даже простого комфорта? Эдисон, ласково смеясь, ответил:

– А разве вы для ваших достижений не делаете того же самого?

Очень хотелось Анне Павловне познакомиться с Рабиндранатом Тагором, личность и альтруистическая работа которого ее интересовали давно и серьезно. Будучи в Калькутте, она написала Тагору, спрашивая его, нет ли среди его поэм подходящего сюжета для балета, который она намеревалась

поставить из индусской жизни.

Тагор любезно прислал ей одну из своих вещей с указанием, что она ему кажется подходящей для целей Анны Павловны, и пригласил ее приехать к нему, чтоб переговорить лично. К сожалению, место, где живет Тагор и где находится его школа, отстоит от Калькутты в расстоянии ста миль и туда Анне Павловне не удалось собраться.

Среди великих артистов Анна Павловна любила больше всего Дузе, – искренность, простота, глубина и сила ее игры всегда на нее сильно действовали. Я пользуюсь случаем, чтоб привести здесь слова Дузе об Анне Павловне. На слова одного господина, сказавшего ей после ее спектакля, что ее голос унес его в волшебный мир, – Дузе ответила: «Вероятно, потому, что я вчера видела эту волшебницу Павлову и только о ней и думаю».

Федор Иванович Шаляпин, его дочь Дасия и Анна Павлова. 1926 г. С великим певцом балерину связывала многолетняя дружба

Из музыкантов самое сильное впечатление на Анну Павловну производил Артур Никиш. Сила его личности, передаваемая им оркестру, чувствовалась Анной Павловной особенно ярко и глубоко. Несколько раз ей пришлось встречаться с Никишем в России и за границей. Оба питали друг к другу большую симпатию и всегда были рады случаю встретиться опять. Помню, как однажды после балета «Тщетная предосторожность» Никиш

пришел в уборную к Анне Павловне и рассказал ей, как он был сегодня вдвойне растроган.

– Во-первых, – сказал он, – вашей игрой и танцами. Во-вторых, далекими воспоминаниями.

– Какими воспоминаниями? – удивленно спросила Анна Павловна.

И Никит ответил:

– Я играл этот балет много раз, когда был еще второй скрипкой в оркестре в Вене.

Вздохнув, он прибавил:

– Я был тогда молод.

Глава XXI
Цветы

Особая любовь у Анны Павловны была к цветам. Необыкновенная грация, отличавшая Анну Павловну в танцах, никогда не покидала ее и в жизни. Каждое ее движение было преисполнено прелести очаровательной, потому что она соединялась с самой простотой. Не могло быть радости тоньше, чем наблюдать, как Анна Павловна обходила свой сад. У нее была своя, какая-то неповторимо-изящная манера целовать любимые цветы, – других она лишь слегка касалась рукой.

Какие цветы она больше всего любила?

Несомненно, полевые, может быть по воспоминаниям своего детства. При наших постоянных скитаниях, при нашей жизни в больших городах, ей редко приходилось видеть настоящие поля, но когда это случалось, она радовалась, как дитя.

В 1928 году, после ее отдыха в Италии, мы решили поехать через озеро Гарда в область доломитовых гор итальянского Тироля. Около маленького озера Кареси, на высоте две тысячи метров, выстроен роскошный отель, окруженный доломитовыми горами необыкновенной красоты, удивительными по своим тонам и эффектам освещения. Анна Павловна восторгалась всем, но самая большая радость ожидала ее впереди, когда мы пошли гулять в горы и очутились в полях, сплошь покрытых цветами. Я как-то читал про знаменитого американского ученого-естествоведа, натуралиста Мюира, который оказал большие услуги изучению американской флоры, – его именем назван один из национальных парков, в память об его необыкновенной любви к цветам и растениям. Командированный американским правительством для изучения Аляски, он приехал туда и начал свои изыскания. Помощники Мюира, сопровождавшие его в этой поездке, рассказывают в своих записках, как, поднявшись на горы и увидев цветы своих родных полей, он опустился на колени и стал целовать землю. Об этом я вспоминал, любуясь радостью Анны Павловны. Она переходила с одного места на другое, находила и называла по имени родные цветы, которых не видела с Лигова. Тут были какие-то особые колокольчики, и мелкие розовые цветочки, и маргаритки, и лесные фиалки, и еще много других. Всех их она знала по памяти.

Гуляя там же в лесу, мы нашли какие-то маленькие, белые цветочки, росшие во мху, с необыкновенным запахом. Они так понравились Анне Павловне, что она решила непременно

привезти их в Англию. Мы сейчас же запаслись большими жестянками из-под бисквитов, наложили туда моху и земли, выкопали несколько цветочков с корнями и везли их таким образом через всю Европу, вызывая большое любопытство на всех таможнях. Приехав к себе в «Айви-хаус», Анна Павловна с любовью посадила цветы, стараясь выбрать, как ей казалось, наиболее подходящий уголок. Они пережили зиму и пропали.

Из садовых цветов Анна Павловна больше всего любила тоже простые. Она любовалась лилиями, розами, их красотой и совершенством форм, но они мало говорили ее сердцу. Исключение она делала для орхидей. Они привлекали ее своей экзотичностью и «ориентализмом». Меньше всего Анна Павловна любила гвоздику. В бытность нашу в Коста-Рике Анна Павловна, желая оказать любезность жене президента республики, которая приехала ее встретить на вокзал, решила сделать ей визит и отвезти цветы. Увидев в окне лучшего цветочного магазина великолепные орхидеи, Анна Павловна обрадовалась и, выбрав большой букет, просила его связать. Хозяин магазина, увидев, что мы иностранцы, спросил Анну Павловну, для кого она выбрала эти цветы. Узнав, что для президентши, он пришел в ужас, объясняя, что в Коста-Рике орхидеи – самые обыкновенные цветы, что их нельзя дарить, надо выбрать что-нибудь более роскошное, и лучшим будет букет гвоздик. Пришлось поступиться своим вкусом.

В последнюю свою поездку в Австралию Анне Павловне очень понравились чудесные маленькие цветочки, прелестно пахнувшие, – «борония». Решено было увезти с собой несколько горшочков. Мы поехали в садоводство, выбрали несколько таких растений, и увидели еще и другие цветы, которые Анне Павловне тоже очень понравились. Между ними был какой-то громадный куст, дивно раскрывшийся огромными лиловыми колокольчиками. Анна Павловна пожелала его приобрести и просила выкопать его и посадить в большую кадку. Хозяин выразил большое сомнение, чтоб такое большое растение могло перенести слишком дальнюю дорогу, но согласился – на наш риск. Выбрали мы и еще несколько растений. Покидая Аделаиду, я поехал на пароход посмотреть, где можно раскинуть наш цветник. Любезное начальство парохода предоставило нам самим выбрать место, но с тем, чтоб никого не стеснять. И вот, гуляя по пароходу, я случайно увидел на самой корме чрезвычайно удобное помещение, куда публика совершенно не заходила, притом защищенное от ветра. Хозяином этого уголка оказался санитар приемного покоя. Я обратился к нему не без опасения получить отказ, но получил самое благожелательное согласие. Он

сам оказался большим любителем садоводства, охотно принял на себя все заботы и в течение пяти недель оберегал цветы, ухаживая за ними. С большим негодованием он рассказывал мне, как публика, иногда заходившая туда, обрывала последние лиловые колокольчики «на память о Павловой». Деревья, привезенные к нам в оранжерею, сначала захирели, так как мы взяли их оттуда в пору австралийской весны, а привезли их в нашу осень. Мы думали, что они пропадут. Но они оправились, и, к большому восторгу Анны Павловны, большой куст опять зацвел, как у себя на родине.

Анна Павловна обладала особым, присущим ей одной умением раскланиваться перед публикой, делая это так грациозно и с таким достоинством, что за это одно ей можно было аплодировать. Так же красиво и с таким же умением она принимала подносимые ей цветы. Иногда вся сцена была заставлена большими корзинами, и на полу были разложены десятки букетов, но Анна Павловна удивительно маневрировала между ними, никогда ничего не задевая, выводила к публике артистов и, взяв какой-нибудь букет, давала из него несколько цветов своему партнеру или другой артистке. Одна известная оперная певица рассказывала мне, что, наблюдая, как Анна Павловна это делает, она представляла себя на ее месте.

– Поверьте мне, – говорила она, – я, наверное, повалила бы все корзинки, а затем, тоже, наверное, упала бы сама.

Самой Анне Павловне цветы всегда доставляли только радость, но окружавшим ее – не всегда. Хлопоты возникали каждый вечер, когда ей массами подавали цветы на спектаклях. Эти цветы привозились домой, и, как бы ни было поздно, Анна Павловна приказывала тотчас же их распределить и поставить в вазы. На несчастье, почти всегда эти букеты делаются на проволоках, и Анна Павловна, считая это варварством, требовала, чтоб цветы были избавлены от этих кандалов, а это – одна из очень неприятных работ. Но так как Анна Павловна не соглашалась идти спать, пока все цветы не будут разобраны, все мы помогали самым усердным образом. Ее камеристка, много лет бывшая с Анной Павловной во всех поездках, на долю которой главным образом падали эти заботы, часто говорила:

– Если бы все присылавшие цветы знали, как я их проклинаю.

Самую красивую корзину цветов, какую я когда-либо видел, Анна Павловна получила во время своего первого приезда в Амстердам. Это была громадная корзина, которую с трудом внесли на сцену; она вся состояла из гортензий, удивительно красиво подобранных по своим тонам: нежно-розовые цветы сверху переходили в более темно-розовый оттенок, затем в

лиловый цвет, и наконец внизу были темно-голубые.

Любуясь этой корзиной, Анна Павловна огорчалась при мысли, что, ввиду ее громоздкости, нельзя будет внести ее в отель, тем более что на следующее утро приходилось уезжать в другой город.

Так как у нас в это время были свои багажные автомобили, я велел шоферам поставить корзину в автомобиль и постараться бережно доставить ее в театр следующего города. Приехав в этот город, я убедился, что корзина прекрасно сохранилась, и Анна Павловна имела удовольствие ее вторично получить на сцене. На следующий день повторилась та же история, и благодаря тому, что цветы были в горшках, Анна Павловна в течение семи вечеров получала эту корзину, которая неизменно производила свой эффект. Подарившие ей эту корзину, наверное, не думали, что она объедет с нами всю Голландию и доставит столько удовольствия Анне Павловне.

Не знаю, сохранилась ли еще в Америке мода на сорт роз, называвшийся «American Beauty»[50].

Цветок сам по себе представлял обыкновенную темно-красную розу, но ее стебель был необыкновенно длинный, и чем длиннее он был, тем дороже стоила роза. Нередко букет таких роз вышиною был метра в полтора, и каждый цветок стоил три доллара.

Получая громадные букеты таких роз, Анна Павловна с досадой говорила: «Сколько удовольствия мне доставили бы, если бы вместо этих букетов мне жертвовали их стоимость на мою благотворительность».

Когда цветочные подношения были особенно многочисленны – на первом или последнем спектакле, – Анна Павловна отправляла все букеты в один из госпиталей.

Собственный сад Анны Павловны в большинстве случаев ее огорчал. Причин было много. Жить у себя дома ей приходилось недолго, урывками, и почти никогда не удавалось следить за посадкой растений. Другой причиной была тенистость нашего сада: цветам не хватало солнца, и без того редкого в Англии. И когда Анна Павловна находила, что цветов слишком мало, она восполняла этот недостаток просто и решительно: рано утром отправлялась на цветочный рынок в «Ковент-Гарден», привозила целые возы цветов и сама с увлечением распоряжалась их посадкой.

С садом «Айви-хаус» на протяжении около двухсот ярдов граничит огромный городской парк – Гольдесгрин-парк. В этом парке, по мысли прежнего владельца, завещавшего его городу, устроен небольшой сад, весь обнесенный стеной. Называется этот

сад «Шекспировским» в память великого драматурга: он был большим любителем природы, в особенности цветов и растений. В его творениях обильно рассыпаны упоминания о разных деревьях, растениях, цветах, и владельцу сада пришла красивая мысль собрать в нем всю флору, запечатленную в произведениях Шекспира, вырастить шекспировский цветник. Это был любимый уголок Анны Павловны.

Любила Анна Павловна и всякие водяные растения. В нашем маленьком озере она несколько раз пыталась сажать водяные лилии, но лебеди вытаскивали их с корнями, и каждый год приходилось сажать снова.

Года два тому назад Анна Павловна устроила в саду маленький бассейн с фонтаном, посадила лотосы, которые отлично принялись. Около этого места летом раскидывали палатку, ставили в нее садовую мебель, и там в хорошую погоду мы пили чай. Тут же висел и гамак. Отдыхая в нем, Анна Павловна наблюдала, как ее любимые птички купались в фонтане.

Наше последнее турне по Австралии мы начали с севера, приехав с Явы. Эта часть Австралии лежит под тропиками и отличается роскошной растительностью. Катаясь в автомобиле в окрестностях Тоуновиля – первого города, куда мы приехали, – мы увидели с одного пригорка видневшиеся вдалеке поля небесно-голубого цвета. Это было красиво и непонятно.

Подъехав ближе, мы увидели, что это были не поля, а огромные болота, сплошь покрытые голубыми водяными лотосами. Я вспоминаю, что при наших переездах в Японии мы видели много небольших прудов, покрытых лотосами, но белыми. Анну Павловну умиляло, что японцы так любят эти цветы и культивируют их около своих деревень. Но оказалось, что они их разводят для другой, более прозаической цели, – корни лотосов там употребляют в пищу.

Одним из живописных мексиканских впечатлений у нас осталась поездка в Сочемилко, местность, находящуюся приблизительно в тридцати километрах от Мехико-Сити. Протекающая там небольшая река, разбившись на сотни рукавов, образует массу островов, на которых местные крестьяне выращивают цветы. Национальная характерная черта мексиканцев – любовь ко всему яркому – сказывается и на цветах. Нигде нет такого количества и разнообразия воистину необыкновенных маков – красных, розовых и желтых, как здесь ими покрыты целые острова. Единственный способ передвижения в Сочемилко – плоскодонные лодки, непрерывно скользящие среди этих цветочных островов. Особенную прелесть этой картине

придает местная порода тополей, растущих вдоль воды. На каждом повороте вы встречаете лодки, нагруженные цветами, управляемые женщинами в национальных костюмах. Часы, проведенные в Сочемилко, остаются в памяти навсегда. Впечатление очаровательно.

Первый приезд Анны Павловны в Голландию совпал с весенним цветением тюльпанов. Анне Павловне пришлось танцевать в Гарлеме, который уже много сот лет является центром культуры этого цветка. Особая любовь к тюльпанам составляет национальную черту голландцев, и только за последние годы мода на тюльпаны проникла всюду и вывоз луковиц из Голландии представляет значительную статью экспорта. Это побуждает голландских цветоводов производить все новые породы. Путем долгих и дорогостоящих опытов скрещивания получаются необыкновенно оригинальные и совершенно неизвестные раньше виды. Анна Павловна наслаждалась, когда ее пригласили поехать на автомобиле посмотреть поля цветущих тюльпанов. Впечатление было такое, точно на много миль вокруг Гарлема раскинулись огромные ярко-красочные ковры.

Во время нашего спектакля представители общества гарлемских цветоводов просили разрешения преподнести на сцене Анне Павловне букет белых тюльпанов, представляющих интересный результат только что законченных опытов создания нового сорта этих цветов. И в одном из антрактов, когда Анна Павловна раскланивалась с публикой, господа цветоводы вручили Анне Павловне букет громадных, белых как снег, тюльпанов, обвязанный большой белой вуалью, а председатель общества при этом сказал, что гарлемским цветоводам только что после долгих исканий удалось, путем многочисленных скрещиваний, получить белый тюльпан замечательной красоты и размеров. Этот тюльпан, который знатоки находят редчайшим из всех существующих видов, полученных за последние сто лет, будет украшать лишь сады американских миллионеров, обыкновенные смертные не могут позволить себе роскошь платить около пятисот флоринов за луковицу. Голландские цветоводы хотели дать этому царственному цветку и царственное имя, и назвали его по имени королевы танцев: «Анна Павлова». Если когда-нибудь случится, что память о знаменитом танце Анны Павловой – «Умирающем лебеде» – поблекнет, то самый пышный и прекрасный из всех тюльпанов напомнит своим именем о величайшей из всех танцовщиц.

Анна Павлова по приезде в Голландию. 1920-е гг.

Глава XXII
Любимцы Анны Павловой

Анна Павловна с детства любила всех животных. Ее мать рассказывала мне, что в их доме развелось очень много мышей. Как всегда в таких случаях, были поставлены мышеловки, но мыши не ловились: были сыты. Через несколько времени секрет открылся: маленькую Нюру поймали, когда тайком она кормила мышей.

По окончании школы ей подарили великолепного, громадного Леонберга, которому трудно было помещаться в крохотной квартире. Его пребывание там было связано с несколькими неприятными инцидентами. Однажды, придя в спальню Анны Павловны и ласкаясь к ней, он своим громадным хвостом смел все, что стояло на туалетном столике. Зеркало, флаконы – все разбилось вдребезги. Другой раз Анна Павловна пригласила своих подруг после спектакля на ужин, но когда они собрались сесть за стол, то увидели, что до их прихода поужинал этот самый Леонберг. Более серьезная неприятность случилась, когда Анна Павловна захотела его мыть. Он всячески старался уклониться от этого и наконец, когда Анна Павловна взяла его за шиворот, чтобы втолкнуть в большое корыто, укусил ее за ногу и так и остался, не разжимая зубов. Спасло Анну Павловну ее присутствие духа: несмотря на сильную боль, она не вырывала ноги и не била его, а ласково уговаривала, и в конце концов он отпустил свою жертву. Следы его зубов еще долго оставались на подъеме ноги.

Затем Анне Павловне подарили прекрасную лайку, привезенную известным полярным исследователем Седовым с Новой Земли. Лайка была удивительной красоты, но совершенно дика, не приспособлена к жизни в доме. Больше всего она любила, когда Анна Павловна брала ее с собой кататься, и раз, когда наступила зима и Нева замерзла и покрылась толстым слоем льда, лайка, увидев родное ей зрелище, выскочила из саней, начала носиться как сумасшедшая по снежным полям и навсегда исчезла.

Следующей собакой Анны Павловны был чудный белый английский бульдог по имени Буль. Я не встречал более доброй, умной и своеобразной собаки. Все его знали, и он пользовался в Петербурге большой популярностью. Жил он у Анны Павловны много лет до самой старости. В Лос-Анджелесе в Калифорнии Анна Павловна увидала у знакомых чудного бостон-терьера,

который ей настолько понравился, что она поехала в питомник, где он был куплен, и приобрела себе молодого щенка, названного ею Поппи. Эта собака ездила с нами в течение пяти лет во время войны по Северной Америке, сделала два больших турне по Южной Америке и так приспособилась к условиям постоянных передвижений, что безропотно и как бы с сознанием необходимости подчинялась всему. Для переездов через Анды существует лишь узкоколейная железная дорога с маленькими вагончиками, где запрещено держать собак. В багажных же вагонах на этой высоте такой нестерпимый холод, что всякое живое существо может там замерзнуть. Пришлось купить корзинку для провизии, посадить туда Поппи и переносить его, чтобы не вышло каких-нибудь недоразумений с носильщиками. Переезд продолжался четырнадцать часов, и в течение всего этого времени Поппи не подавал абсолютно никаких признаков жизни. После такого путешествия, вылезая из корзины, он должен был долго вытягиваться и расправлять ноги, чтоб приобрести опять способность передвигаться. Мы так нежно его любили, что не хотели расставаться с ним, и, вернувшись в Европу после войны, привезли его с собой в Англию. Шестимесячный карантин кончился за три дня до нашего отъезда опять в турне, так что бедный Поппи мог любоваться Англией только в течение этих трех дней. Вернувшись после турне, мы решили не повторять этого опыта и оставляли его каждый раз в Париже у своих друзей.

Последней собакой Анны Павловны был французский бульдог Дюк, которого я купил в Лондоне. Он был удивительно красив и комичен со своей розовой мордой и одним ухом – белым, а другим черным. Анна Павловна очень привязалась к Дюку, и он сам был очень преданной собакой, умной и забавной, хотя и упрямой. Но несчастьем был его храп, такой ужасный, что не было никакой возможности спать с ним в одной комнате. Вскоре после того, как я подарил Дюка Анне Павловне, она поехала в английское турне и взяла его с собой. В тех городах, где есть большие отели, где можно иметь две смежные комнаты, или хотя бы одну комнату с ванной, его можно было устраивать там. Но в большинстве отелей второстепенных городов можно получить лишь простые комнаты, и это делало положение невозможным: Дюк постоянно мешал Анне Павловне спать. Анна Павловна говорила, что на другое утро ее соседи смотрели на нее с удивлением: неужели же это она так храпит? Положение спас один из наших артистов, который спал так крепко, что ему ничего не могло помешать. Он только всегда уговаривал Дюка начинать храпеть после того, как заснет сам.

Когда мы должны были ехать в Южную Африку, Анне

Павловне очень хотелось взять с собою Дюка, и мы начали хлопотать, чтобы получить разрешение. Соответствующие власти очень хотели оказать Павловой любезность, но объяснили, что в Южную Африку собака будет допущена лишь в том случае, если она, сама будучи «артистом», примет участие в спектаклях. Мне предложили, чтобы Анна Павловна подписала соответствующее заявление, в каковом случае собаку впустят; потом же, когда она будет уже в Южной Африке, едва ли кто-либо будет интересоваться, участвует ли наш Дюк в балетах. Анна Павловна, ненавидевшая всякие обходы законов, должна была с сожалением отказаться от этой комбинации.

Во все страны, за исключением Англии и ее колоний, собаки допускались беспрепятственно, и потому для нас было неприятным сюрпризом, когда, приехав утром из Берлина в Копенгаген, мы узнали, что по новому закону собак в Данию не впускают. После разных переговоров и телефонных сообщений с министерством Анне Павловне было разрешено поместить Дюка в частной ветеринарной лечебнице за городом. Уезжая из Копенгагена, мы хотели взять его в Швецию, но оказалось, что и там существуют какие-то ограничения, так что мы должны были оставить Дюка в лечебнице в Копенгагене. Приехав из Норвегии прямо в Гамбург, мы поручили нашим друзьям в Копенгагене отправить Дюка на аэроплане. Копенгагенские газеты использовали этот инцидент, поместив карикатуры на отъезд Дюка в аэроплане и изобразив его торжественные проводы местными властями.

От наших американских друзей мы много раз слышали об удивительных красотах американских национальных парков, особенно одного, названного по имени реки, вытекающей из него, – Йеллостоун. Слово «парк», собственно, не дает понятия о громадности пространств, заключающих в себе около девяти тысяч квадратных миль и вмещающих непередаваемо разнообразные красоты природы. Они здесь как бы собрались в одно место: водопады, горы, леса, каньоны и гейзеры. Объявив это пространство заповедным, американское правительство выстроило в четырех местах этого парка – наиболее интересных для публики – громадные отели со всем комфортом и, помимо того, предоставило каждому желающему приезжать туда, разбивать в любом месте свою палатку и жить там сколько угодно. Вам разрешается при этом пользоваться валежником, накопившимся здесь в громадном количестве, рвать цветы, собирать ягоды и ловить рыбу, которой тут несметное количество. Но вы не имеете права рубить деревья и кусты, ловить животных и птиц, иметь при себе огнестрельное оружие и

производить какие бы то ни было изменения ландшафта.

Со времени устройства этих парков прошло уже более пятидесяти лет, и этого было достаточно, чтобы все животные парка поняли свою безопасность и привыкли не бояться человека и друг друга. В лесах и на горах этого парка водится огромное число медведей всех трех пород, лоси, все виды оленей и дикой птицы.

Летом 1919 года мы провели в нем две недели. И действительно, с момента въезда в этот парк мы оказались в зачарованном царстве. С нами были еще три артиста нашей труппы. Для своих передвижений мы выбрали нечто вроде шарабана, запряженного лошадьми. Прекрасны были эти медленные переезды по бесконечным девственным местам, которых никогда не касался топор, вдоль быстрых горных рек (парк расположен на высоте свыше 7000 футов, а находящиеся на нем возвышенности достигают 11000 футов), среди гор и долин, покрытых необъятным, невиданным количеством цветов. Может быть, это особенность тех мест, но цветы там растут по породам: целые версты синих, или белых, или красных. В первый раз мы были удивлены при виде невысоких гор, сплошь покрытых снегом, тогда как была жаркая солнечная погода, и только подъехав ближе, поняли, что это был не снег, а сплошные белые цветы. Другой раз, приближаясь к долине, мы увидели чудное голубое озеро, и опять пришлось убедиться, что это – долина, покрытая сплошным морем голубых цветов. Анна Павловна, никогда не видавшая такого множества полевых цветов, была в счастливом восторге. Прелесть подобных переездов в том, что вы совершенно независимы и, взяв с собой провизию, можете останавливаться где хотите и на любой срок. Мы стали собирать цветы и сделали громадные букеты. Но количество цветов было так огромно, что наши букеты должны были казаться совсем жалкими и маленькими. Прелесть этого цветочного царства усиливалась еще и тем, что по дороге нам попадалась масса разных мелких зверьков – белок, барсуков, куниц, никого не боявшихся, не обращавших внимания и на нас. Все жило своей жизнью.

На одном повороте мы увидели великолепного оленя с большими рогами, спокойно смотревшего на наше приближение. Мы проехали, может быть, в десяти шагах от него, и он не проявил никакого беспокойства. Но самое большое удовольствие Анну Павловну ждало впереди. По совету бывших здесь лиц мы пошли посмотреть место, куда из отеля вывозятся кухонные отбросы. В расстоянии приблизительно полмили от отеля, в лесу, была поляна, куда ежедневно около восьми часов вечера из отеля

приезжала повозка со всеми отбросами, накопившимися за день в огромной кухне. Приходившие из леса медведи поджидали этот фургон, встречали его по дороге и провожали. А раз нам пришлось видеть медведя, поднявшегося на задние лапы и шедшего таким образом за повозкой, держась за нее одной лапой. Наконец повозка останавливалась на поляне, отбросы сваливались, и медведи начинали хозяйничать. Приходило их туда штук пятнадцать-двадцать, черных и бурых, причем замечательно было то, что, точно по уговору, одна партия уступала место другой. Если бурых было больше, первыми пищей овладевали они, а черные сидели в отдалении и ждали, – и наоборот. Однажды в разгар пиршества пришли два серых медведя – «гризли», – и моментально все медведи уступили им место и начали есть опять только после их ухода, – до такой степени эти медведи известны своей свирепостью. Во время этого кормления некоторые медведи совершенно спокойно подходили к нам, и когда Анна Павловна начала приносить им сахар и шоколад, они сделались не только совершенно ручными, но и нахальными, и меня беспокоило, что один из медведей, недовольный кусочками получаемых им лакомств, поднялся на задние ноги и, став, таким образом, гораздо выше Анны Павловны, одной лапой придерживал ее за плечо, чтоб она не ушла. Глядя на его когтищи, лежавшие на тонком батисте кофточки Анны Павловны, я подумал, что эта фамильярность не совсем безопасна. Неловкое движение такой лапы могло бы сильно исцарапать плечо Анны Павловны, и я не знаю, как бы реагировал медведь при виде крови. Но Анна Павловна никогда не испытывала страха перед животными, обращаясь с медведем так же просто, как с собакой.

Всем известно, как опасна медведица, когда с ней медвежата. Поэтому я был очень недоволен, когда однажды такая медведица подвела к нам своего медвежонка, оставила его с нами, а сама пошла разбираться в отбросах. Сначала медвежонок был доволен нашим обществом, но потом заскучал, как ребенок, и заплакал. Услышав его плач, мать бросилась, как вихрь, на защиту, но, увидев, что ее ребенку никто зла не сделал, увела его с собой. Я снял очень много фотографий с этих медведей, – к сожалению, все они вышли плохо: медвежий пир происходил при закате солнца. Гуляя и катаясь верхом, мы были свидетелями удивительных сцен, казавшихся нам взятыми из рая до грехопадения. Лань с маленьким олененком около себя лежит на траве. В десяти шагах от нее проходит большой медведь, но ни она, ни он не обращают друг на друга никакого внимания…

С детства я помню, как водили по деревням медведей. Это

было любимое представление для деревенских детей – посмотреть на штуки дрессированного медведя. Наши кучера всегда были очень недовольны этими встречами, так как лошади приходили в панический ужас, начинали биться, беситься, часто результатом такой встречи была полная поломка экипажа, а иногда и более серьезные последствия. В Йеллостоун-парке мы видели лошадей, совершенно спокойно относящихся к медведям, хотя они проходили совсем близко. Необычайность этого факта усиливается еще и тем, что такие сцены вы можете наблюдать через зеркальные окна вашего отеля, стоящего на поляне, среди леса. Звери привыкли его видеть и, убедившись, что их никто не трогает, не обращали на него ни малейшего внимания.

Краткое пребывание в Йеллостоун-парке оставило у Анны Павловны неизгладимое впечатление.

Одной из причин, почему Анна Павловна выбрала «Айви-хаус», был его большой сад, соприкасающийся по всей его длине с Гольдесгрин-парком, дающим впечатление, что дом отделен от всего остального громадным пространством зелени. Прельстило еще пение птиц, встретивших нас, когда мы в первый раз вошли в этот сад. Дом был необитаем в течение нескольких лет, и сад оказался совершенно запущенным. А птицы его особенно облюбовали. Сад мы расчистили, много раз его переделывали, но птицы его не покидали, и утром, слыша их щебетание, можно было подумать, что вы живете где-то далеко за городом. В изобилии росли в саду ягодные кусты, и в «Айви-хаус» водилось особенно много серых и черных дроздов и всевозможных маленьких других птичек: здесь они чувствовали себя в полной безопасности от кошек и сильно размножались.

Вскоре после переезда в «Айви-хаус» Анне Павловне подарили двух лебедей. Самец Жак, великолепная, большая птица, оказался очень сердитым и никого к себе не подпускал, несмотря на все попытки Анны Павловны приручить его.

Я предупреждал Анну Павловну об опасности, зная, как сильно лебедь может ударить своим крылом. У моего приятеля была дорогая охотничья собака, которой лебедь ударом крыла сломал ногу. Мои опасения подтвердились. Спустя некоторое время один из рабочих, производивший в доме ремонт, пошел в сад и неосторожно приблизился к пруду. Жак подскочил, ударил рабочего в спину, тот упал, но лебедь продолжал его бить, пока не прибежали другие. К счастью, ничего серьезного не оказалось и все ограничилось несколькими большими синяками. Воспользовавшись тем, что ему не подрезали крыльев осенью, Жак решил лететь, но не рассчитал своих сил, недостаточно высоко поднялся, налетел грудью на трубу соседнего дома и снес

ее. За трубу пришлось заплатить пять фунтов, а Жак, пролетев миль двадцать, спустился на чужой пруд. Его владелец, прочитав в газетах о пропаже лебедя Анны Павловой, дал знать, и командированный садовник привез беглеца обратно. Ему подрезали крылья, и с тех пор он стал привыкать к своему дому, постепенно начал делаться более ручным и даже брать хлеб из рук Анны Павловны. Считая, что лебедям тесно на маленьком озере, Анна Павловна решила значительно увеличить его, в надежде, что наша лебединая семья будет расти. И действительно, она получила от нашего садовника письмо, в котором он сообщал, что лебеди свили гнездо и сидят на яйцах. Этот старик-садовник, служивший у Анны Павловны несколько лет, был большим пьяницей, и она давно хотела с ним расстаться. Но раз он прислал ей на Рождество открытку, на которой написал: «Сперва природа, а потом искусство». Хотел ли он этим сказать, что считает свое призвание выше, чем Анны Павловны, но этот маленький эпизод расположил ее к старику и заставил терпеть его недостатки.

Вернувшись домой, мы застали лебедей еще на гнезде, но через несколько дней Анна Павловна с волнением прибежала ко мне сказать, что лебеди выплыли на озеро и с ними лебеденок. К сожалению, дня через два лебеденок умер.

Вернувшись после войны, через пять лет отсутствия, Анна Павловна убедилась, что лебеди от нее совершенно отвыкли и не идут на зов. Разговаривая с представителями газет о своих впечатлениях по возвращении в Англию, Анна Павловна, между прочим, сказала, как она огорчена, что лебеди ее забыли. Спустя несколько дней мы получили письмо от незнакомого господина, что он – любитель лебедей, хорошо их знает и хотел бы дать Анне Павловне разные указания. Мы пригласили его прийти к нам и познакомиться. Он оказался очень симпатичным и интересным человеком, и вскоре мы убедились, что он действительно любит и знает лебедей, умеет с ними обращаться и вообще быстро входит в их доверие. Мы назвали его «лебединым профессором».

Анна Павлова и ее лебедь Джек в имении балерины Ivy House в Лондоне

Любовь его к лебедям была исключительной. Каждый день он приходил к нам в «Айви-хаус», – какая бы погода ни была, – приносил им свежую траву и проводил с ними два-три часа. По его словам, он обходил каждый день несколько соседних парков, где тоже были лебеди, чтоб следить за ними. Последствия нашего знакомства с «профессором» вскоре сказались. Жак стал совсем

ручным, а его семья сразу увеличилась с двух до восьми. Это было слишком, и я заявил Анне Павловне, что впоследствии, когда они все вырастут, у нас будет больше лебедей, чем воды. Как бы то ни было, маленькие росли, и «профессор» занялся их воспитанием. Он так их приручил, что они шли навстречу, когда он приходил. Затем мы уехали за границу, и, вернувшись, уже не видели «профессора». Но результат его влияния на Жака оказался настолько значительным, что Анна Павловна могла сниматься с ним, притом в разных позах. Брала его на колени, обвивала его шею вокруг своей, и все это он выносил без малейшего протеста. Зная, насколько лебеди вообще дикие птицы, я думаю, что это – замечательное достижение. Вскоре, однако, в нашей лебединой семье начались раздоры: Жак невзлюбил одного из молодых, и тот, выбрав себе подругу, перелетел в соседний парк, где и основал новую династию наших лебедей. Одну пару мы подарили своим знакомым. Вскоре, во время нашего отъезда, умер Жак, патриарх семьи. Возвратившись, мы застали трех лебедей, но вскоре и жена Жака тоже умерла, в гнезде опять осталось двое.

В Италии на улице мы наткнулись раз на иллюстрированную газету с необыкновенной картинкой в красках: перекресток Лондона, огромное скопление автобусов и автомобилей, толпа народа, все остановилось, а посредине полицейский сражается с громадным лебедем. Заинтересовавшись картинкой, мы узнали из описания, что это – наш Жак, вылетевший из «Айви-хаус», но достигший лишь перекрестка около станции Гольдесгрин, где всегда происходит огромное движение трамваев и автобусов. Он действительно остановил все движение. Полицейский, храбро пытавшийся схватить Жака, не мог с ним справиться, и только вместе с подоспевшим другим полицейским лебедь был усажен в такси и отвезен в участок, откуда потом его водворили к нам в «Айви-хаус».

После кончины Анны Павловны умерла и наша лебедиха, и на озере Жак остался один[51]. От трех разных лиц он получил предложение переехать к ним на жительство. Один англичанин писал мне, что у него в имении большое озеро и он будет очень рад предоставить его Жаку. Другой, тоже англичанин, приехал ко мне с просьбой отдать ему Жака, чтоб поселить в имении около Биаррица, на чудном небольшом озере. Он привез мне даже фотографии этого озера. И наконец, третье предложение было сделано большим другом Анны Павловны, одной дамой из Голландии, где у нее великолепный дом в старинном парке. Канал, проведенный через парк, образует несколько озер. Я, конечно, убежден, что в память Анны Павловны нашего Жака везде устроят хорошо, но, пока «Айви-хаус» не продан, лебедь

будет жить на своем озере, а потом, решил я, лучше всего оставить Жака в Англии, где он родился.

Приехав в «Айви-хаус», Анна Павловна сейчас же завела голубей, которые почувствовали себя очень хорошо и начали размножаться с такой быстротой, что наконец пришлось их раздаривать. Тем не менее когда в 1930 году мы вернулись в «Айви-хаус» и начали их подсчитывать, то убедились, что их больше шестидесяти, а в этом году их уже восемьдесят пять.

Вначале Анна Павловна выбирала голубей породистых, но потом, за время войны, они все перемешались, и хотя некоторые сохранили еще окраску, но, в общем, превратились в самых простых. Когда мы жили в «Айви-хаус» более продолжительное время, голуби очень привыкали к нам и доставляли Анне Павловне большое удовольствие. Они слетались к ней, всю облепляли и брали у нее корм из рук.

Многие знали о любви Анны Павловой к птицам, и ей часто привозили или присылали каких-нибудь птичек. Когда мы приехали в Гамбург, то Гагенбеки, владельцы знаменитого Зоологического сада там, решили сделать ей сюрприз. По окончании первого спектакля два человека внесли на сцену, на бамбуковой палке, громадной величины Ару. Такой птицы мы никогда не видели ни по размерам, ни по богатству раскраски. После спектакля Ару доставили нам в отель, и тут сразу возник вопрос, где нам его держать. В гостиной висела большая люстра, к которой мы и подвесили кольцо, куда и уселся попугай. Но он был такой громадный, что хвост его касался пола.

Рано утром попугай разбудил нас своим криком, и мне пришлось перевести его в ванную комнату. В конце концов мы были вынуждены просить Гагенбеков взять птицу обратно. При этом Анна Павловна намекнула, что ей доставило бы большое удовольствие, если бы вместо Ары они ей прислали бы в «Айви-хаус» одного фламинго. По возвращении в Лондон она, к своему большому удовольствию, нашла там пару прекрасных розовых фламинго, которые очень хорошо освоились с нашим маленьким озером и лебедями в нем; они прожили у нас года три.

Замечательно было впечатление, произведенное этим попугаем на французского бульдога Анны Павловны: когда он в первый раз увидел Ару, он буквально окаменел и с вытаращенными от удивления глазами сидел, как очарованный, перед птицей. Придя немного в себя, Дюк потихоньку, со страхом, подошел к хвосту Ары, но тот так заорал, что собака как сумасшедшая бросилась от него и с той поры решалась рассматривать его лишь издали.

В соседнем Гольдесгрин-парке жило два павлина. В один

прекрасный день они решили сделать нам визит. Анна Павловна их чрезвычайно любезно приняла, начала кормить, и они стали сначала довольно частыми посетителями, а затем и совсем перебрались к нам на житье. Несмотря на энергичные протесты садовника, который жаловался, что птицы не церемонятся с грядками цветов и выклевывают цветы из ваз, на жалобы прислуги, что они страшно пачкают балконы, павлины так прельщали Анну Павловну своей красотой, что она велела их не трогать. Вернувшись в 1930 году из турне, мы узнали, что пава сделала себе гнездо и села на яйца. Место для себя она выбрала самое необыкновенное: на каких-то камнях, у самой проходной дорожки. Сидела она очень терпеливо, и так как никогда не покидала гнезда, то Анна Павловна поставила ей тарелку с пищей и миску с водой, а когда пошли дожди, ей устроили из непромокаемой бумаги навес. Все наши старания, однако, ни к чему не привели. Однажды утром она перестала сидеть, одно яйцо лежало на голой земле, и уже нельзя было надеяться, что из намерений павы может что-нибудь выйти. Так этим все и кончилось.

Насколько Анна Павловна действительно любила птиц и животных, видно из такой маленькой подробности. Когда эта пава сидела на яйце, ее супруг, который никогда не приходил к ней, занимался тем, что взлетал на нашу стену и оттуда начинал кричать.

Вероятно, ему было скучно и он звал ее. Этот крик продолжался иногда часами, каждый раз я хотел его прогнать, но Анна Павловна упрашивала этого не делать: когда пава слышит, как он кричит, она знает, где он, и не беспокоится.

Птицы всегда были слабостью Анны Павловны, но постоянные путешествия не давали ей возможности заниматься ими. В 1922 году в первый раз на Востоке, в Сингапуре, Анна Павловна увидела прелестных маленьких птичек, известных в Австралии под названием painted finches[52].

Раскраска этих птиц удивительно ярка и красива: черные головки, ярко-лиловые шейки, ярко-желтые грудки, синие крылышки. Мы купили парочку. Они оказались самыми очаровательными и умными птичками, очень быстро к нам привыкли, перестали нас бояться, брали пищу из рук Анны Павловны. Особенным свойством этих птичек было то, что самец, ухаживая за самочкой, садился перед ней и не только щебетал, но и танцевал, если можно так назвать быстрые подпрыгивания на жердочке, все время на одном месте. Вскоре Анна Павловна решила, что птички хотят свить гнездо. К сожалению, мы не знали, какого рода гнездо им нужно. Мы покупали для них все,

что только могли найти: и кокосовые орехи, разрезанные пополам, и плетеные гнезда, и всякие другие, пока в один прекрасный день кому-то не пришло в голову подвесить им маленький сигарный ящик, в котором были сделаны отверстия. Это им сразу понравилось. Но теперь надо было найти еще и материал, из которого вить гнездо. Анна Павловна давала птичкам вату, шерсть, шелковые очесы, – им все не нравилось. Однажды, проезжая в полях, около Каира, Анна Павловна увидела высокие растения, из которых торчали какие-то волокна. Мы достали эти волокна, но и это им не пришлось по вкусу. Наконец кто-то принес нам волокна от какого-то местного растения. Самец сразу признал их подходящим материалом и сейчас же начал вносить в гнездо. Анна Павловна очень радовалась, но когда весь материал был собран в гнездо самцом, туда влетела самка и все выбросила. Так повторялось два или три раза – этим все и кончилось.

По приезде в Лондон оказалось, что эти птички имеются в продаже, хотя и очень дороги, и мы купили их несколько пар. Из всех маленьких птичек, которых мы имели, эти painted fnches по своему характеру, отсутствию страха к людям и уму были самые очаровательные.

Приехав в первый раз в 1926 году в Южную Африку, Анна Павловна сразу восхитилась разнообразием и оригинальностью тамошних птиц. Наш отель в Кимберли стоял в саду, и против окон стоял кран для поливки цветов. Сочившаяся из крана вода привлекала птиц, и надо было видеть их красоту и разнообразие. В Претории мы познакомились с заведующим Зоологическим садом и обратились к нему за советом, где купить птичек, так как магазинов мы нигде не могли найти. Он нам любезно ответил, что через два или три дня кафры принесут ему птиц для продажи в Зоологический сад и он купит для нас несколько штук. Через два дня Анна Павловна получила клетку, где сидело штук двадцать разных прелестных птичек, и счет на десять шиллингов. Это послужило началом покупки птиц, куда бы мы ни приезжали. После Африки мы отправились в Австралию и скоро убедились, что по разнообразию птиц Австралия стоит выше всех стран. Наблюдение было верно: в Австралии насчитывается до сорока тысяч различных птичьих пород. По мере того как подвигалось турне, наша коллекция все росла, и возник серьезный вопрос, как ее перевозить. Анна Павловна сама придумала складывавшиеся клетки, которые разбирались для дороги, а птицы перевозились в двух маленьких клетках. По приезде на место большие клетки собирались, и птицы переводились туда. Следующим усовершенствованием были придуманные тоже Анной Павловной

сборные фонтанчики для птичьего купанья. Было много забот и возни, но зато и много радости для Анны Павловны.

Из Сиднея мы поехали в Новую Зеландию, и так как климат там значительно холодней, мы решили птиц с собой туда не брать и оставили их в Сиднее. Приехав в Окленд, мы, как всегда и везде, отправились осмотреть Зоологический сад, только что законченный и прекрасно задуманный. Уведомленный о приезде Анны Павловны директор встретил нас и сам лично руководил осмотром. Мы прошли в птичий отдел и увидели большую клетку, в которой сидело несколько очень оригинальных птиц, величиной с египетского голубя. Эти птички были в красных, черных и белых крапинках, с хохлом на голове, который они постоянно то поднимали, то опускали. Оказалось, это – редкая порода каких-то мозамбикских дятлов. Анне Павловне они очень понравились, и она стала с ними разговаривать, заигрывать, и птицы очень охотно пошли на ее зов, клевали ей пальцы и вообще высказывали очень дружеские чувства. Внимательно наблюдавший эту сцену директор, увидев, как Анне Павловне понравились птицы, как умело она с ними обращается, предложил ей подарить одну. Действительно, на следующий день мы получили птицу, которую Анна Павловна назвала Хохликом.

Чем больше я знакомился с птицами, тем больше понимал влечение к ним Анны Павловны. Хохлик оказался прелестным существом, через несколько дней, проведенных с нами, он к нам совсем привык, позволял брать себя в руки, летал по комнате и с любопытством все рассматривал. У него была курьезная манера: когда он хотел петь, что, впрочем, едва ли можно назвать пением, – он издавал в течение двух-трех минут одну протяжную вибрирующую ноту, – ему нужен был какой-нибудь возвышенный предмет, – чаще всего моя голова или кого-нибудь из присутствующих. Взобравшись, он подымал хохол и начинал свое пение, а у вас получалось такое ощущение, будто вам поставили на голову вибрирующий камертон. Одна была беда: увидев себя в зеркале, он приходил в бешенство, бросался на предполагаемого противника и несколько раз сильно ушибался. Этот Хохлик вернулся с нами в Европу и жил у Анны Павловны еще два года и погиб из-за неосторожности кормивших его людей: ему дали слишком много винограда, не вынимая косточек.

К концу нашего турне по Австралии у нас было уже около ста двадцати птиц, и теперь возник сложный вопрос: как их благополучно доставить в Европу. Обыкновенно пассажирам разрешают везти птиц лишь в помещении мясника, и на больших пароходах там можно видеть целые птичники. Но помещения эти, конечно, очень неудовлетворительны. В жарких климатах

устраиваются специальные сквозняки, чего эти птички совсем не выносят. Анна Павловна исходатайствовала разрешение капитана обратить свою ванную комнату в птичник. Соорудили большую клетку, и за весь переезд мы потеряли всего пять или шесть птичек.

Пока Анна Павловна собирала свою коллекцию, она поручила в Лондоне приготовить к ее приезду огромную клетку, которая заняла всю середину нашей оранжереи. Рамы были сделаны из толстого железа с зеркальными стеклами и еще с сеткой внутри, чтоб птицы не ударялись о стекло. Верхняя часть была открытой для воздуха. Впущенные туда птицы великолепно себя чувствовали. Но, по неизменному закону природы, все эти маленькие птички, вообще недолговечные, в другом климате быстро погибают. Умирают они как-то внезапно: сегодня птичка была совершенно веселой и ела, а утром вы ее находите беспомощно сидящей где-нибудь на полу клетки, а через несколько часов – она мертва.

Нам пришлось разговаривать с одним большим любителем птиц, и он рассказал нам, как тоже увлекался покупкой их, когда бывал на Востоке, и собрал большую коллекцию, но птички начали постепенно умирать, и в течение двух лет у него не осталось ни одной. Тогда он дал себе слово больше никогда ими не обзаводиться. Наши птички оказались более долговечными. Быть может, этому способствовала обстановка их жизни – Анна Павловна предоставила им всевозможный комфорт. Были поставлены фонтанчики, электрическая печь для холодных дней, проведена проточная вода. Жизнеспособнее всех оказались африканские птички: у нас и до сих пор живут две, привезенные в 1926 году, тогда как все австралийские уже погибли.

Летом 1928 года мы поехали в Южную Америку, и там в Сантусе на рынке увидали птичек необыкновенной красоты. Они были точно драгоценные камни. Их оперение – красное, синее, зеленое, лиловое – совершенно напоминало фольгу. Их было множество. Спросив о цене, мы узнали, что их продают по одному мильрейсу, что равняется приблизительно шести пенсам. Мы с Анной Павловной удивлялись, что при такой дешевизне этих птичек совсем не видно в Европе. Отличительным свойством их являлось еще то, что они очень быстро привыкали к людям и брали пищу из рук почти сразу. Мы купили шестьдесят штук и устроили их на пароходе так, что они все время были на воздухе и на солнце, в то же время защищенные от ветра. Первые дни, пока мы шли под тропиками, они себя чувствовали прекрасно, но когда пароход подошел к более северной полосе, хотя стоял только сентябрь месяц и было совсем тепло, наши птички стали

умирать. Все-таки мы привезли из них в Лондон восемнадцать. Пустили их в клетку, и они, казалось, прекрасно себя чувствовали, но прошло всего две недели, и уцелела только одна птица, но и та прожила только несколько дней.

В том же году мы двинулись на Дальний Восток, а зимой 1929 года оказались на Яве. Приехав в первый город, Батавию, мы пошли на рынок узнать – не продаются ли там птицы. Рынок мы увидели, но интересных птиц, к нашему удивлению, почти не было. Нашлись только удивительные голуби. Таких больших и красивых, с таким необыкновенным оперением нам нигде не приходилось встречать. Но эти голуби содержатся только в клетках и на волю их выпускать нельзя. Уже уходя, разочарованная, что ничего не нашла, Анна Павловна обратила внимание на небольшую птичку, приблизительно вдвое больше воробья, с черной головкой, в сереньком с коричневым оперении, с ярко-желтой нижней стороной хвоста. Анна Павловна обратила внимание на ее блестящие, очень умные глазки и сразу решила купить. Принесли мы ее домой, и Анна Павловна поставила клетку на балконе. Нужно сказать, что на Яве, ввиду исключительно жаркого климата, отели строятся так: комнаты не имеют окон, чтоб солнце совсем не проникало, и номер состоит из большого балкона, где обыкновенно проводят время и обедают, затем из приемной, и последняя комната – спальня, рядом с которой помещается еще ванная, но не европейская ванная, а похожая на нашу русскую баню – деревянный пол с дырками, на нем большой бак с водой и шайка. Ввиду жары горячая вода не употребляется. Помещение устроено так, что окно ванной выходит на другую сторону здания, и поэтому всегда есть движение воздуха. На следующий день утром Анна Павловна начала чистить клетку, забыла закрыть дверцу, и птичка вылетела. В большом огорчении Анна Павловна позвала меня и показала, что птичка сидит на огромном манговом дереве, откуда ее достать, конечно, невозможно. Во время наших гореваний проходил слуга-малаец, который, увидев нас и поняв, в чем дело, подошел к Анне Павловне и на ломаном английском языке начал объяснять, что эта птичка, кадилан (вероятно, ее малайское название), вернется обратно в клетку. Этому не поверили, – подумали, что слуга просто утешает Анну Павловну. Но, к нашему удивлению, часа через два птичка спустилась, села на клетку, и когда Анна Павловна открыла дверцы, маленький кадилан спокойно занял свое насиженное место.

Анна Павлова в своем имении Ivy House. 1920-е гг.

«Когда ребенком я бродила среди сосен, я думала, что успех – это счастье. Я ошибалась. Счастье – это мотылек, который чарует на миг и улетает». *(Анна Павлова)*

Этот факт как будто бы подтвердил то, что сказал малаец-слуга, но Анна Павловна боялась повторять такой опыт. После Батавии мы постепенно объехали всю Яву и наконец закончили

турне в Сурабае, где пробыли около двух недель. За это время птичка проявила себя совсем ручной и милой. Анна Павловна настолько ее полюбила, что решила обзавестись еще несколькими такими же, и на рынке Сурабаи мы купили еще несколько штук.

Из Сурабаи мы направились в Северную Австралию, потом постепенно объехали всю страну и окончили турне в западной ее части.

На этот раз мы узнали, что австралийское правительство издало целый ряд очень строгих законов, воспрещающих вывоз птиц. Это очень огорчило Анну Павловну: она хотела запастись несколькими породами своих любимых painted fnches, diamond fnches и некоторыми другими. Я возбудил ходатайство о разрешении Анне Павловне купить этих птиц, и это ходатайство было удовлетворено, и мы купили двадцать или тридцать пар этих птичек. Поехав с ними в Сидней, я должен был обратиться к федеральному правительству с ходатайством о разрешении вывезти этих птичек. Но здесь я натолкнулся на самое глухое упрямство. Люди знали, что Анна Павловна хочет вывезти птичек для себя лично, эти птички не составляют никакой редкости, так как их там миллионы, и все-таки власти нам отказали. Мало того: так как у Анны Павловны было много птиц, привезенных с собой из Индии и Явы, власти потребовали их точный список и заявили, что пришлют своих агентов для проверки. Анна Павловна очень встревожилась: по недоразумению ее любимых кадиланов могли не выпустить, и это так ее волновало, что я купил коробку, в которые прячут провизию при поездках на автомобиле. Вынув всю посуду и банки, я велел разделить коробку на три части легкими переборками, и в каждом отделении поместил маленькие клеточки, которые с наружной стороны были защищены фартуком, а нижняя часть закрывалась легким клапаном, пропускавшим воздух. Птицы сидели спокойно. У них было темно, и никому не могло в голову прийти, что там находится какое-нибудь живое существо. Действительно, специальные чиновники явились для осмотра наших птиц, и хотя я не думал, что могли бы возникнуть какие-нибудь затруднения с кадиланами, но Анна Павловна торжествовала, что хитрость наша удалась и птицы ее благополучно уехали.

Еще в Сиднее Анна Павловна решила попробовать выпустить кадилана полетать. Наш дом стоял в саду, на берегу залива, окруженный садом. Я был против этого опыта, опасаясь, что кадилан в чуждой природе и другом климате, притом очень доверчивый, может легко погибнуть от собственной неосторожности, тем более что в Австралии есть несколько очень распространенных пород хищных птиц. Но мои опасения не

оправдались, птичка вернулась, и с тех пор, каждый раз перед закатом солнца, возвращалась в клетку, заслужив полное доверие Анны Павловны. Все больше и больше мы привыкали к ней. Но однажды птичку выпустили слишком поздно, и, очевидно, не успев налетаться вдоволь, она запоздала и заблудилась в темноте. Анна Павловна страшно беспокоилась, в большом волнении уехала в театр на спектакль и, вернувшись из театра, ходила везде, искала и звала своего кадилана, – даже не хотела ложиться спать. Ее особенно беспокоило то, что ночи были очень холодные. Мы решили не закрывать окна гостиной, где стояла клетка, оставив открытой и клетку. Рано утром прислуга пришла сказать, что кадилан вернулся. Зная, как Анна Павловна беспокоилась, я его взял и принес к ней в спальню. Через некоторое время я вернулся и увидел, что он лежал у нее на груди, прикрытой пуховым оренбургским платком, и буквально мурлыкал, как котенок. Анна Павловна приложила палец к губам:

– Тише, тише. Он мне рассказывает…

По возвращении в Англию у нас опять возникли опасения, что выпускать здесь эту тропическую птичку рискованно. Но кадилан за это время до такой степени привык к нам, так полюбил Анну Павловну, в нем было такое отсутствие страха к людям, что мы решили опять сделать опыт, зная, как он любит вылетать, какое это для него счастье. Кадилан оказался вполне благоразумным, и у него появилось еще новое достижение: он стал откликаться на зов Анны Павловны. Когда она начинала беспокоиться, что его долго нет, и звала его, он, сидя где-нибудь на высоком дереве, откликался. Два других молодых кадилана тоже подросли и хотя не были такими же ручными, как наш любимец, но все-таки позволяли себя брать, принимали пищу из рук и т. д. Кадилан был очарователен, когда Анна Павловна его выпускала летать по комнате, что она делала всегда во время завтрака. Он был очень любопытным, все пробовал, но любимым его блюдом было масло и варенье.

У себя на родине кадиланы охотнее всего питаются фруктами под названием «папайя», по виду напоминающими нашу дыню и растущими в громадном количестве на небольших деревьях. Мы очень боялись, что отсутствие этой пищи причинит нам затруднения, но кадиланы ели все фрукты, и кроме того, мы их кормили специальной пищей, которая здесь продается для насекомоядных птиц. Большим лакомством были для них мучные черви, которых надо разводить в отрубях. Для меня было ясно, что эти очаровательные птички все-таки обречены на недолгую жизнь. Нельзя думать, чтоб птичка, родившаяся под экватором, жившая в условиях тамошнего климата, могла долго переносить

климат Англии и питаться искусственной пищей. Тем не менее птички прожили у нас почти полтора года. Затем начали хиреть молодые. Безо всякой видимой причины, как будто бы продолжая нормально питаться, они начали слабеть, и в один и тот же день умерли оба молодых кадилана. В первый год старый не проявлял никаких признаков приближающейся смерти, хотя за ним следили очень внимательно. Но с наступлением второй зимы он становился все более скучным. Приглашенный нами ветеринар высказал предположение, что у него начинается малокровие, велел усилить порцию червей и давать ему немного мяса. Временами к нему опять возвращалась его обычная веселость, но ясно – он начал хиреть. Анна Павловна была в турне, я жил один дома и каждый вечер сам его закрывал и смотрел за ним.

Однажды утром я его нашел сидящим в обычном положении на жердочке, с головкой под крылышком, но уже окоченевшим. Это было большим огорчением для Анны Павловны. Мы зарыли его под его любимым деревом, и по возвращении поздно вечером с последнего спектакля турне Анна Павловна привезла на могилку большой букет цветов.

Сама Анна Павловна пережила свою птичку только на два месяца.

Глава XXIII
Тальони, Эльслер и Павлова

Не раз спрашивали мое мнение по поводу сравнения Анны Павловны с ее двумя великими предшественницами, Марией Тальони и Фанни Эльслер. Ответить с уверенностью на этот вопрос трудно, – среди нас теперь нет лиц, видевших этих танцовщиц первой половины прошлого столетия.

Остается единственный путь: изучить литературный материал, который существует о Тальони и Эльслер.

Я позволю себе привести здесь мнения трех наиболее известных критиков, посвятивших большую часть своей деятельности изучению истории балета и его главных деятелей.

Все три критика – русские, что и не удивительно: только в России балет был почитаемым, любимым искусством. Маститый балетный критик Александр Плещеев среди своих друзей и старых знакомых балетоманов насчитывал несколько лиц, видевших Тальони и Фанни Эльслер во время их пребывания в России. Я начну с его мнения.

«У Павловой было исключительное и счастливое сочетание бесподобных форм скульптуры танца с его внутренним освещением и одухотворенностью. Сочетание непобедимой женственной нежности и грации с воздушностью и легкостью. Сочетание глубокого, захватывающего драматизма с детской резвостью, веселостью и бойкостью. Сочетание лирической поэзии с вакханальными порывами. Редчайшая гармония самых противоположных элементов хореографии.

Кто видел на сцене страдальческий, поэтический или беззаботно веселый образ Павловой, не может не сознаться, что этот образ еще не повторился. Он повторится, быть может, на протяжении века, как повторились Мария Тальони и Фанни Эльслер – обе в лице Павловой.

Но она выше их, потому что они не отличались сложным сочетанием талантов Павловой. Тальони только воздушна и астральна, Фанни Эльслер была земной и страстной. Павлова совмещала в себе воздушность романтичной Тальони и реализм ее антипода – Фанни Эльслер.

Диапазон таланта Павловой (убеждает нас в том ее художественный образ) был больше образов ее величайших предшественниц».

Валериан Светлов, написавший ряд трудов о балете, посвятил целый год своей работы изучению танцев Анны Павловны, в

результате чего явился великолепный том, изданный под названием «Анна Павлова». В своей статье на смерть Анны Павловны он пишет:

«Ее часто называли и еще продолжают называть “Тальони XX века”. Но это не только ничего не определяет, но умаляет деяние Павловой. Мы знаем, что Тальони не могла владеть танцем в таком совершенстве, как Павлова, уже просто потому, что танец ее эпохи не достиг той глубинной выразительности, как танец нашего времени. Вся концепция его, романтический пафос, внутренняя одухотворенность его были не теми и не такими, как в нашу эпоху. Люди разных поколений чувствуют разно и воспринимают окружающий мир каждый по-своему. Природа и та меняет свой облик со сменой эпохи: где встретим мы теперь пейзаж романтического века – плакучие деревья над стальными водами озера с нависшими над ним тяжелыми, насыщенными печалью, тучами? Во времена Тальони и техника танца была другая, и душа его, внешне выражаемая этой техникой, была иная. Да и к чему сравнение? И как сравнивать, когда никто из нас не видал Тальони? Одних описаний недостаточно; словами не описать танца и мелодии – их надо видеть и слышать. Воздадим должное Тальони, нисколько не умаляя ни ее таланта, ни ее значения как художественного явления для ее эпохи, но именно эта эпоха ввела ее в рамки туманного романтизма, ограничив узкими пределами возможность ее душевных эмоций и их проявлений вовне. Масштаб эмоциональной выразительности у Павловой не может идти в сравнение с Тальони. Он обширен и глубок: вся сложная гамма человеческих чувств и настроений со всеми их психологическими оттенками нашла в ней исключительную выразительность».

Наконец, третий из этих критиков, Андрей Левинсон, в течение многих лет собирал материалы о Тальони, анализировал критиков ее времени, изучал ее эпоху, прежде чем издать свою замечательную монографию о ней. И вот что он говорит:

«…Традиции Тальони недостаточны, чтобы изобразить и объяснить откровение Павловой. Мы знаем, что эта традиция содержала прежде всего смысл невесомой легкости, девственной невинности и формы, лишенные всего земного, плотского. Тальонизм, конечно, только один из видов многогранного искусства Анны Павловой, которое постоянно переливается в бесконечных метаморфозах. “Comparaison n’est pas raison”[53], – говорит нам народная мудрость. Но употребление аналогии дает мысли столько удобства, подсказывая определения, и мы поэтому очень часто вынуждены измерять настоящее меркой прошлого (подводить настоящее под мерку прошлого). Мы определяем

гений артиста – нашего современника, – вызывая по его поводу имя какого-нибудь знаменитого отдаленного его предшественника. Мы охотнее придаем идею величия прошлому, чем настоящему, и благодаря отдаленности фигура большого человека делается героичной, а вместе с тем и запечатлевается ее образ раз навсегда. Он приобретает ореол и пользуется недостоверностью легенды. Не иначе подходим мы и к Анне Павловой. Мы знаем, что она и в наши дни не имеет соперниц. Самое высшее вожделение каждой – хотя бы в отдаленной степени быть сравниваемой с ней. Но если нам предстоит отвести место самой Анне Павловой в иерархии звезд, то мы не находим лучшего, как предположить, что она в наше время была то, чем была Тальони, – Marie pleine de grace[54] в своем веке. Я изучал, ввиду предстоящего появления моего труда, со всей возможной тщательностью реликвии и материал, оставшиеся от «Сильфиды», которые определяют анатомию ее тела и причины ее славы. И чем больше я разбираюсь, тем меньше звание современной Тальони кажется мне достаточным, чтобы определить Анну Павлову. Чем больше я собираю свидетельств современников и задумываюсь над другими указаниями, которые позволяют мне изучить танцовщиц, которые были знаменитостями своей эпохи и имя которых мы находим в мадригалах и в посвящениях Виктора Гюго, все более я прихожу к заключению, к которому сначала испытываешь затруднение привыкнуть. Мы имеем в нашей среде самую великую танцовщицу всех времен, или, говоря точнее, всего периода истории танца, которая может быть анализирована. Судя по тому, что мы знаем о Камарго, Салле, Фанни Эльслер, Гризи и о всяком другом “дивном ангеле иллюзорных небес”, ни один из них нам не кажется равным Анне Павловой».

Читая отзывы критиков французских или русских, мы видим, что все они сходятся во мнении о необыкновенной легкости, астральности, целомудренности и грации Тальони. У Фанни Эльслер, наоборот, был необыкновенно огненный темперамент и жизнерадостный реализм.

Тальони обладала удивительными качествами чисто классической танцовщицы своей эпохи. Эти свойства были приобретены ею путем огромной работы под суровым руководством ее отца.

Современники ее рассказывают, что после ежедневного урока она часто без чувств падала на пол. Но достигнутое ею совершенство танца было как бы остановившимся, и нельзя себе представить, чтоб Тальони были доступны какие-нибудь новые веяния.

Анна Павловна же, сохранив всю строгость и традиции

классицизма, бесподобно исполняла старинные балеты – «Жизель» и «Баядерку», и она же была идеальной балериной для нового балета, о которой мог мечтать Фокин.

Про нее удачно сказали, что в своем хрупком и тонком теле, полном невыразимой грации, она носила все сокровища, собранные трудами прошлых столетий, и все возможности для балета будущего.

Павлова родилась воздушной; Тальони, достигнув своей воздушности и присоединив к ней строгую классичность танца, как бы застыла на этом. Она подчинила искусство этим доминирующим свойствам своего танца, не давая ему большего внутреннего содержания.

Я имел возможность говорить о Тальони с Мариусом Петипа, а его мнение я считаю наиболее драгоценным. Будучи сам артистом ее эпохи, он пережил на сцене всю историю балета второй половины XIX века. Этот гениальный балетмейстер работал по очереди со всеми знаменитыми балеринами, итальянскими и русскими, и мог лучше всех судить о них. И вот его определенное мнение: «В наше время Тальони едва ли понравилась бы». Он считал, что вероятней могла понравиться Фанни Эльслер. Ему казалось, что если бы знаменитая итальянская балерина Лимидо, танцевавшая в России в девяностых годах, признанная наиболее сильной технической танцовщицей нашего времени, жила в эпоху Тальони, она, наверное, имела бы не меньший успех.

Мое мнение о том, что Тальони в своем совершенстве воздушности застыла, подтверждается тем, что даже в Петербурге, где она имела, вероятно, самый большой успех в своей жизни, начали находить, что она уже не производит того глубокого впечатления, какое производила раньше. Современники говорили, что Мария Тальони пригляделась.

Мария Тальони (1804–1884) – прославленная балерина XIX века, представительница итальянской балетной династии Тальони в третьем поколении, одна из центральных фигур балета эпохи романтизма

Тальони, по свойству своего искусства, необыкновенно подходила к эпохе романтизма, в расцвете которого просияла ее сценическая карьера. Бестелесная легкость и девственность как нельзя лучше подходили к идеалам века, и романтическая школа преклонилась перед ней и вознесла ее на недосягаемую высоту, не считаясь с тем, что талант ее, хотя и достигший совершенства

в своей области, был все-таки не широк и, конечно, не глубок.

Иного характера была всесторонняя одаренность Анны Павловны. Ее огромный талант давал ей возможность без конца разнообразить свои роли. Обладая, как Тальони, воздушной прелестью для балетов романтического характера, она была бесподобной и в драматических ролях, и в игривых, кокетливых, и воплощаемые ею образы были отмечены не только красотой совершенства и воздушности, но и проникнуты такой силой переживания и духовности, что публика постоянно хотела видеть Анну Павловну все в тех же ролях, зная, что каждый раз увидит ее новой.

На эту необыкновенную гибкость творчества Павловой указывают все критики и писатели. Юрий Офросимов говорит:

«…То, что в гении Павловой поддается словесному объяснению, заключалось, думается, в том, что всякий раз, будучи на сцене, она творила и переживала образ сызнова, и такова была власть ее творчества, что заставляла она свои образы говорить, петь, смеяться, плакать – только посредством танца, средствами необычайных техники и мимики.

Образы Павловой? Они многогранны. От экстаза “красивой смерти Умирающего лебедя”, с этими всплесками рук-крыльев, с встретившими последнее видение расширенными глазами, – до кокетливого шарма французской идиллии “Тщетная предосторожность”; от потрясающей баллады “Жизель”, от трагической безутешности “Амариллы”, через розовое облако “Рождества” и бетховенское “Рондино” со страусовым веером, в конце скрывающим артистку, склоненную в торжественном поклоне, до легчайшей “Стрекозы”, где она, вылетев и сразу остановившись, потянулась к лучу, словно растворяясь в нем, приготовляясь начать свои игры, – и мы сразу поверили, что это – не сукна и не пущенный на них прожектор, а зеленая лужайка и настоящее солнце… От задумчивого вальса Шопена с этим удивительным парением в воздухе на первом аккорде до “Вакханалии” с языческой радостью тела…»

Сила мимического таланта Павловой нашла себе оценку в книге лучшего немецкого критика Оскара Би:

«…Сцена сумасшествия в “Жизели” – одно из величайших созданий, когда-либо достигнутых хореографией. Несмотря на то, что мы не слышим слов, эта сцена нас глубоко поражает, и мы можем понять энтузиазм французов прошлых дней, которые часто предпочитали захватывающую эмоцию хорошо разыгранной пантомимы материалистическому впечатлению, оставляемому словесной драмой. Павлова достигает объединения двух элементов – “драматической игры в танце” и “танца в драме”. Она

одухотворяет древнее искусство дуновением современной жизни, она облекает беспредельным натурализмом традиционные основы техники… Ее безмолвное тело – симфония движений; мы чувствуем мелодию в ее руках, гармонию в ее стане. Она вызывает в нас образ великой трагической артистки. Один момент ее темперамент едва-едва дает себя знать, а через несколько мгновений ее движения превращаются в такой вихрь ритмов, что мы буквально поражены богатством музыкальности и пластичности, которое заключает в себе тело артистки…»

Относительно созданных ею двух танцев «Бабочки» и «Стрекозы» Валериан Светлов писал:

«К числу творений, в которых Павлова является настоящим художником, следует отнести еще “Бабочку” и “Стрекозу”.

Эти два хореографических образа, два шедевра, являются в некотором роде как бы антитезой “Лебедя”. Там – видение страдания и смерти, здесь – образы беззаботной радости.

Артистка выбрала такие краски и такие пластические формы, которые из улыбчатой и радостной жизни “Бабочки” и “Стрекозы” создали настоящие песни без слов, удивительной красоты. Я вспоминаю об одном московском вечере, когда публика, при виде этой порхающей в золотых лучах солнца “Бабочки”, пришла в такое восторженное состояние, что заставила артистку повторить этот номер три раза подряд! Танец Павловой дышит радостью жизни; это – благословенный гимн весеннему солнцу, сладости жизни, согреваемой его горячими лучами. Эти очаровательные “песни без слов”, конечно, более чем просто танец. В них есть нечто, что передается немедленно душе без необходимости анализа и рассуждения… Их художественная ценность выше. Нет надобности отыскивать научное определение красот этих танцев – каждый усваивает их безо всякого старания объяснить их себе. И действительно, как можно объяснить “прекрасное”?»

Дальше он говорит о Павловой в балете «Пери»:

«…Я уверен, что никакая современная танцовщица, воспитанная в принципах отрицания классического танца и, следовательно, получившая свое артистическое образование в обратном порядке, то есть начав с отвержения “устаревших” эстетических основ, никогда не сумеет доказать своего художественного понимания новых артистических концепций в той мере, как это сделала Павлова в “Пери” Роже-Дюкаса.

Партитура балета очень трудная. Ритмы меняются постоянно, счет чрезвычайно сложен; мелодические фразы гармоничны. Танец оригинален и изыскан, отвечая в малейших подробностях духу музыки.

Павлова здесь неузнаваема. Перевоплощение ее таково, что

зритель просто поражен, потому что эта артистка, классическая по преимуществу, достигает полной трансформации самого принципа своих танцев».

Другой известный критик писал об Анне Павловой:

«…Она всегда выражает все заново, и вследствие того, что она никогда не устает творить, зритель никогда не устает смотреть. Форма и содержание сливаются в одно гармоническое целое, и как бы ни были сложны элементы, их составляющие, они всегда имеют основанием поэзию самой чистой красоты…»

И век Павловой был другой.

Если начало своей карьеры она провела в России под сенью своего Императорского театра в постоянной работе со своими учителями, то все ее дальнейшее служение искусству прошло на сценах всего мира, при трудных и неблагоприятных условиях, когда в искусстве появились новые течения, заколебалась традиция, началась погоня за дешевыми эффектами, загремел джаз, остро ощутилось падение вкуса публики, все менее понимающей искусство, все менее интересующейся им.

Это хорошо отметил один американский критик, писавший про Анну Павловну, что для того, чтоб при современных условиях двадцать лет пробыть неоспоримой царицей танца и в течение этого времени неизменно пользоваться громадным успехом и обожанием во всех странах мира, заставлять силой своего таланта и своей верой в искусство отступать пред собой пошлость и бездарность, мало быть даже гениальной, и она по праву должна быть признана одним из светочей цивилизации.

Когда Анна Павловна вновь приезжала в какую-нибудь страну, то критики, директора театров и знакомые с удивлением говорили как о невероятном факте о том, что она танцует еще лучше, чем танцевала десять лет тому назад.

Технически Анна Павловна, конечно, танцевала не лучше, но ее переживания, большая зрелость души отражались на танцах глубочайшими проникновениями, и она умела передать это своим зрителям.

Когда Анна Павловна танцевала в Париже «Жизель», то внуки Теофиля Готье, автора балета (взявшего сюжет у Гейне), и внуки автора музыки Адана присутствовали на спектакле. В этих семьях свято хранятся традиции их знаменитых предков и устные предания относительно первых исполнительниц «Жизели». Интересно, что в своих письмах к Анне Павловне, передавая свои восторги, вызванные ее танцами и игрой, потомки Готье и Адама говорили, что исполнение ею «Жизели» было таково, что их деды не могли даже мечтать о подобном.

Если о Тальони осталась легенда как о Сильфиде, то

легендой о Павловой будет мистический образ Лебедя, ждущего в смерти своего освобождения. Одна она достигла в искусстве того, что должно назвать неслышным веянием божественного.

Глава XXIV
Последние дни Анны Павловой

Страшные дни подходили.

Завершилось последнее турне по Европе. Его Анна Павловна начала в январе 1930 года в Испании, потом объехала юг Франции, Швейцарию, Германию, Данию, Швецию, Норвегию и закончила свой сезон 12 мая в Париже. Теперь Анна Павловна получила продолжительный отдых. Частью это время она провела у себя в «Айви-хаус», затем поехала в Пломбьер (Вогез), где принимала ванны.

По окончании курса лечения Анна Павловна чувствовала себя очень хорошо и, вернувшись в конце августа в Лондон, начала готовиться к английскому сезону, который открылся 8 сентября и продолжался до 13 декабря в «Гольдесгрин-театре», который находится в пяти минутах ходьбы от «Айви-хаус».

Во время этого турне Анна Павловна начала опять жаловаться на боль в левом колене. Массаж и диатермия на этот раз ей мало помогали. Так как наше континентальное турне должно было начаться только 19 января, Анна Павловна решила воспользоваться этим перерывом и отправиться на солнечный юг Франции, предварительно заехав в Париж, чтобы посоветоваться с докторами относительно своей ноги. В Париже Анна Павловна виделась со специалистами, которые нашли, что пяти недель отдыха будет достаточно, чтобы боли прошли. По приезде в Канны Анна Павловна начала лечение, заключавшееся в йодинизации (способ введения препарата йода путем электролиза). Анна Павловна много гуляла и чувствовала себя очень хорошо. Через две недели после начала лечения она стала понемногу заниматься и для этого ходила в местный театр. В первые дни Анна Павловна волновалась: как лечение отразится на ноге? Но постепенно все больше и больше стала убеждаться, что произошло значительное улучшение. К концу пребывания в Канне она уже делала полные экзерсисы совершенно свободно. До начала сезона в Голландии Анна Павловна хотела прорепетировать с Владимировым в Париже, и 10 января мы выехали из Канн.

11-го, около девяти часов утра, когда Анна Павловна еще спала, мы почувствовали сильные толчки, и поезд остановился. Анна Павловна проснулась в испуге, но, подняв штору и увидев, что мы около станции, стоит чудный солнечный день, спокойно начала одеваться. Мы вышли из нашего вагона. Он остался

невредимым, хотя соседние вагоны пострадали. И только подойдя к локомотиву, около которого стояла группа механиков и рабочих, мы поняли, какой катастрофы избежали. Паровоз был совершенно разрушен. Как оказалось, наш поезд налетел на маневрировавший в это время товарный состав. Мы вернулись в вагон и стали ждать, пока пришел паровоз, повезший нас обратно на какую-то узловую станцию. Оттуда, уже другим путем, нас доставили в Париж. Никакого влияния на здоровье Анны Павловны этот инцидент не имел.

В Париже Анна Павловна показалась доктору Залевскому. Он остался доволен результатом лечения, и Анна Павловна начала заниматься первые дни одна, а затем с Владимировым, который мне рассказывал, как он был удивлен Анной Павловной: настолько она оправилась и готова к сезону.

Дела заставили меня поехать в Лондон, и эти дни я не был с Анной Павловной в Париже. Потом мне говорили, что в один из этих дней Анна Павловна, приехав упражняться, нашла, что зал не протоплен, – было очень холодно. Тем не менее, она осталась там работать и, может быть, разгоряченная после танцев, переодеваясь, простудилась. Возможно также, что Анна Павловна простудилась еще в Каннах, где были резкие перемены погоды. Анна Павловна никогда не береглась, не закрывала шеи, ходила обыкновенно в открытых платьях. Будучи очень выносливой, она, вероятно, не заметила первых симптомов болезни и, приехав в таком состоянии, работала в Париже несколько дней, пока окончательно не простудилась в холодном зале.

Почувствовала она себя неважно первый раз в пятницу вечером и стала жаловаться на усталость. Из Парижа Анна Павловна выехала 17 января в девять часов утра. В вагоне она почувствовала себя хуже, в Гааге сейчас же легла в постель, и доктор, осмотрев ее, нашел, что у нее плеврит в левом легком.

В тот же день я приехал в Гаагу и нашел ее в постели: она разговаривала с некоторыми участниками нашей труппы. Она встретила меня словами:

– Представь себе, – я чем-то отравилась в Париже, а доктор, вместо того чтоб лечить меня от желудка, говорит, что у меня плеврит.

В воскресенье утром я попросил приехать другого доктора, который считался лучшим в Гааге (доктор де Йонг, врач королевы). Он нашел диагноз первого врача правильным. Они оба указывали мне на ослабление деятельности сердца и настаивали на том, чтоб Анна Павловна принимала немного алкоголя в каком угодно виде, но к алкоголю Анна Павловна чувствовала отвращение и ни за что не хотела подчиниться совету врачей. Я

пробовал давать ей немного рому в чае и вина, – напрасно, – она утверждала, что ей это слишком противно. Анна Павловна всегда легко переносила свои недомогания. И сейчас никому не могло прийти в голову мысли об опасности. Доктор де Йонг сказал мне, что при плеврите необходима большая осторожность и после выздоровления: при повторении простуды легко вызвать рецидив. Пройдя с доктором де Йонг к Анне Павловне, я попросил его повторить ей предостережение, объяснить, как она должна беречься. На это Анна Павловна ответила:

– Доктор, как же я это могу исполнить, если должна завтра же начать сезон.

И с удивлением посмотрела на меня, когда мы сказали, что об этом не может быть и речи. На следующий день, в понедельник, Анна Павловна жаловалась на то, что плохо спала и ей трудно дышать. Все время ей давали теплое молоко, которое она пила глотками. Во вторник, после консультации докторов, я впервые со страхом заметил, что у них появились опасения за исход болезни. Бесконечно благодарен я был доктору Залевскому, который в среду приехал в Гаагу. Анна Павловна привыкла к нему за последние годы, очень любила его и доверяла ему. Сразу же по приезде, исследовав Анну Павловну, доктор Залевский выразил большое беспокойство. Он объяснил, что нет никакого сомнения, что Анна Павловна простудилась еще раньше, за несколько дней до явного недомогания, и уже с затронутым легким, не чувствуя этого, оставалась на ногах. В этом состоянии ослабленного организма она вновь простудилась, и плеврит распространился со страшной быстротой.

В среду вечером я остался один с Анной Павловной. Сидя в кровати, она захотела со мной поговорить. Я наклонился к ней (ей было трудно громко разговаривать), и она стала мне задавать вопросы, касавшиеся нашего дела, репетиций, репертуара и т. д. В первый раз со времени болезни Анна Павловна повела беседу о театре, и все, что она говорила, все соображения и указания были совершенно логичны, показывали, как прекрасно работает ее голова. Этот разговор наполнил меня радостью. Казалось невозможным, чтоб опасно больной человек мог так ясно и подробно говорить о серьезных делах. Но на следующее утро врачи установили, что воспалительный процесс перешел и на правое легкое. Доктор Залевский решил, что необходимо сделать впрыскивание антипневмококковой сыворотки, и в четверг утром Анне Павловне прокололи спину, чтоб удалить жидкость, скопление которой мешало ей дышать. Это удалось. Потом сделали впрыскивание сыворотки. Принимались также всевозможные меры, чтоб улучшить деятельность сердца, которая

начинала заметно ослабевать. Но силы, видимо, падали, и к шести часам вечера Анна Павловна потеряла сознание. Она уже не отдавала себе отчета, что делалось около нее.

Продолжали давать всевозможные средства, но на это она уже не реагировала. Все время дышала кислородом. Я счастлив сказать, что Анна Павловна не очень страдала, несмотря на такое необыкновенно быстрое развитие болезни, унесшей ее в шесть дней. Мне кажется, что Анна Павловна не сознавала своего состояния: за все время болезни она ни разу об этом не упомянула. Неотлучно около нее находилась ее камеристка Маргарита Летьенн, которую Анна Павловна очень любила. Она с необыкновенной нежностью и трогательным вниманием ухаживала за Анной Павловной. Дыхание Анны Павловны становилось все слабей и слабей. Около полуночи она открыла глаза и подняла с усилием руку, как будто бы чтоб перекреститься. Через несколько минут после этого Маргарита взглянула на Анну Павловну и поняла, что Анна Павловна хотела ей что-то сказать. Она приблизилась к ней, и Анна Павловна сказала:

– Приготовьте мой костюм Лебедя.

Это были ее последние слова. В половине первого ночи, в пятницу 23 января, Анна Павловна скончалась. При кончине ее присутствовали: доктор Залевский, Маргарита Летьенн и я.

Сейчас же были даны распоряжения, и через несколько часов привезли гроб. За эти часы Маргарита с другой сиделкой одели Анну Павловну в ее любимое платье из бежевого кружева, и мы положили ее в гроб. Я опустил также несколько веток сирени.

Болезнь изменила черты Анны Павловны, и я не позволил снимать маску, хотя меня об этом просили. В семь часов утра прибыл русский священник. По православному обычаю, была отслужена панихида. За эти несколько часов, последовавших после смерти Анны Павловны, черты ее лица смягчились, и легкая тень улыбки появилась на ее губах. В семь с половиной часов утра мы перенесли гроб из отеля в часовню, принадлежащую католическому монастырю, – там тело оставалось до его перевозки в Англию, до решения вопроса, где последует погребение.

Для меня это был трудный вопрос. Многочисленная русская колония в Париже хотела, чтоб Анну Павловну погребли там, но я лично стоял за Англию. Я знаю, как в Англии любят Анну Павловну, я знаю, что по крайней мере при жизни этого поколения Анна Павловна не будет забыта и всегда будут живые цветы у ее урны[55]. Не сомневаюсь, что Париж устроил бы ей грандиозные похороны, но не уверен, что там она была бы

окружена – и надолго – такой же любовью и таким преданным почитанием, как в стране, где она прожила долгие годы, куда приезжала как к себе в свой дом.

Гуляя с Анной Павловной в Гольдесгрине, мы часто проходили мимо прекрасного парка, принадлежащего крематорию, носящего название «The Garden of Rest»[56]. Любуясь устройством этого парка и крематория, Анна Павловна не раз высказывала мысли о том, насколько сожжение лучше обыкновенного погребения, и, посоветовавшись с несколькими друзьями и с православным священником, я остановился на этом.

Из Голландии тело Анны Павловны прибыло на пароходе в Гревсенд на Темзе утром 28 января и в отдельном вагоне было доставлено в Лондон, куда поезд прибыл на станцию Виктория. Оттуда тело было перевезено в русскую церковь Св. Филиппа[57], где ее встретил причт храма с хором. Была отслужена панихида. Тело оставалось в церкви весь день среды – 28 января.

Вслед за панихидой и вплоть до закрытия церкви в 9 часов вечера непрерывный поток людей, желавших почтить ее память, медленно проходил пред гробом усопшей под чтение молитв. Шли богатые и бедные, люди известные и никому незнакомые. На одну минуту они задерживались перед гробом, чтоб молча помолиться. Даже после одиннадцати часов ночи оставшимся в храме приходилось открывать двери и впускать запоздавших, пришедших отдать последний долг Анне Павловне. Те тысячи людей, которые в этот день пришли поклониться Анне Павловне, очевидно, считали, что она принадлежит столько же Англии, сколько и России.

С десяти часов утра 29 января храм был вновь открыт, и опять потянулись вереницы людей. К половине одиннадцатого – началу заупокойной обедни – храм был переполнен. Все время приносили и присылали новые венки, маленькие букеты и отдельные цветы, их было без числа – горы и груды.

После литургии была отслужена панихида. Она кончилась, вновь прошли мимо гроба вереницы людей.

В 2 часа 45 минут последовал вынос из церкви. На пути в крематорий автомобиль с телом Анны Павловны и все сопровождавшие автомобили на минуту задержались перед домом усопшей. Около 3 часов 30 минут процессия прибыла к крематорию, тело Анны Павловны перенесли в часовню, и на хорах, заменяя орган, запел русский церковный хор. Через несколько минут, под звуки погребальных напевов, гроб медленно двинулся в дверцы, отделяющие часовню от внутреннего помещения, и медленно скрылся из глаз. На этих дверях имеется надпись: «Врата Жизни».

В русской церкви Евгений Саблин, бывший дипломатический представитель России при Дворе английского короля, покрыл гроб русским императорским флагом, сохраненным им при эвакуации Российского посольства в Лондоне. Флаг этот оставался на гробе до самого конца и был снят лишь в тот момент, когда гроб медленно скрылся из глаз присутствующих.

Когда наступит для этого время, урна с пеплом Анны Павловны будет перевезена в Россию, которую она так любила.

Глава XXV
Тайна искусства Анны Павловой

Об Анне Павловне столько написано, на стольких блестящих страницах талантливые критики и писатели анализировали совершенство ее техники, драматичность игры, необыкновенный ритм, говорили о всех других сторонах ее искусства, что можно не поднимать снова этих вопросов. Но хочется и нужно коснуться того, что отличало Анну Павловну от всех других артистов, которых мне приходилось знать. Оглядываясь на карьеру Анны Павловны в ее целом, мы только теперь начинаем сознавать таившуюся причину и настоящее значение мировой любви к этой артистке. Некрологи, статьи, вызванные смертью Анны Павловны, подчеркнули один важный вывод: да, Анна Павловна была еще и самым любимым человеком своего времени, воистину обожаемым. Это удивительно: ведь и это чувство к себе она вызвала исключительно своим искусством. Никогда она не писала, всегда стояла в стороне от политики, не принимала участия ни в каких собраниях, не бывала в обществе, почти не имела личного соприкосновения с публикой. Ее филантропия также мало известна. В действительности ее знали лишь через ее искусство. Оно вызывало к ней общее восхищение, и это восхищение переходило в любовь, потом становилось преклонением. И эта любовь и преклонение – самый верный ключ к постиганию ее очарований человека в искусстве. В них чувствуется ответ на какой-то призыв, более глубокий, чем призыв одного только искусства. Это был отклик на то особенное, что в ней жило таинственно, но и ощутимо. Я могу выразить это только двумя простыми словами: Анна Павловна была особенным существом. Ей был свыше дан дар излучать красоту не только формой и движениями своего тела, но и своей духовной личностью, какими-то неведомыми путями проникавшей так глубоко в сердца и души, что навсегда там оставалось чувство радостной красоты и умиленной благодарности к той, которая эту радость подарила.

Это особое свойство Анны Павловны первыми почувствовали чуткие и более понимавшие славянскую душу Анны Павловны русские критики, являвшиеся вместе с тем и талантливыми писателями: Сергей Андреевский, Юрий Беляев, Валериан Светлов, Александр Плещеев, а в последние годы Андрей Левинсон.

В своей статье «La mort du sygne»[58] Левинсон писал:

«Двадцать, тридцать раз я говорил о ней при ее жизни. И всегда в известный момент, когда, казалось, я разгадал чудо ее искусства и тайну ее личности, у меня не хватало слов. Можно спокойно разбирать технику, рассматривать грани таланта, но перед откровением гения, перед проявлением Божественного приходишь в состояние сладостного смятения». В другой статье «Le genie d' Anna Pavlova»[59] он пишет: «Сколько раз, при жизни Анны Павловой, пытался я разгадать загадку ее искусства, которому не было ничего равного и, особенно, ничего подобного. Какая обманчивая самонадеянность! Каждое из ее появлений на подмостках граничило с чудом, которое нельзя определить разумом.

Теперь, когда ее нет больше с нами, когда лебедь былых времен вырвался из своего изгнания среди нас, у нас нет больше надежды проникнуть в эту тайну; химическая формула соединения этого тела с душой навсегда потеряна. Внезапно Павлова исчезла из нашей среды, умерла, вышла из пределов нашей досягаемости: и только тогда мы заметили, что она не была нам дана навсегда, но только на время, и будет взята обратно. Мы всегда подозревали, что это существо, так чудодейственно окрыленное, не совсем принадлежало к нашему миру и совсем не принадлежало к нашему времени. Вспоминаешь чувство, которое охватывало вас при виде ее танцев, что это что-то несовместимое с нашей эпохой, отжившее, если хотите, или, как теперь говорят, неактуальное. Это зависело от качеств ее души не меньше, чем и от качеств ее земной оболочки, переполненной одухотворенностью. В мире, все более и более лишенном всяких тайн, некоторые из ее аттитюдов граничили со сверхъестественным. В наших современных столицах она была так же чужда, как какая-нибудь пери или фея, или другое легендарное существо, наполовину мечта, наполовину действительность. Каждый из ее жестов был не только арабеском, исполненным с совершеннейшей грацией, но и символом неизгладимого. И под символом я не подразумеваю какой-нибудь туманный иероглиф, но образ ясный, конкретный и захватывающий – внутренней жизни. Другими словами, ее искусство было самой поэзией. Теофиль Готье писал в одной парижской газете около века тому назад, что Тальони была одним из величайших поэтов своего времени и что она была гением в той же мере, как лорд Байрон или Ламартин. Насколько более одинокой была Анна Павловна, которая одна в наши дни была хрупким сосудом этой силы лиризма, этого пламени поэзии, этого порыва в потусторонний мир…»

Другой русский писатель, Петр Пильский, в своей статье «На

смерть Павловой» говорит: «Можно было Павлову разбирать технически, залюбоваться ее руками, чудесными изгибами ее кисти, изумительно выгнутым подъемом ноги, хрупкостью плеч. Очаровывала ее строгая в своей божественности красота, вводила в восторг ее игра, где мудрость сочеталась с легкостью, артистизм с непосредственностью, где все озаряла, обволакивала нежность и трогательный лиризм… Можно было рассуждать и взвешивать, оценивать и определять – не удавалось и не удастся одного: разгадать тайну игры Павловой. Эта тайна скользила, не поддаваясь ни описанию, ни самому красивому неистовству слов, ни их математической точности. Веяние Святого Духа, воплощенного в неземных формах высочайшего искусства, носилось над залом, нежно пронизывало душу, надолго, навсегда оставалось в памяти потрясение благодарного сердца. Но формулы не было, и ни один из зрителей, ни один из критиков до сих пор так и не сумел запечатлеть явленного им чуда, проплывшего перед их глазами таинства сладчайшего из сновидений искусства…»

За русскими критиками почувствовали в Павловой это неземное и французы. Критик газеты «Ле журналь» Гастон Павловский писал:

«Ее несравненный талант воплощает в себе искусства всех времен. Заставить плакать сердце с помощью видимости жизни – ничто, но растрогать до слез душу и заставить вибрировать в унисон с ней прообраз красоты, дремлющей в ней, – это дар, близкий к Божественному».

Другой французский критик, кончая разбор искусства Анны Павловны, говорит: «Анна Павлова не танцовщица: она непосредственное выявление Божества».

Английские критики, восхищаясь Анной Павловной, разбирая ее как танцовщицу, превознося ее грацию, изящество, ее технику, неизменно выражали недоумение по поводу того явления, которое представляет в искусстве Павлова: «Мы понимаем, – писали они, – что Павлова изумительная танцовщица, что ее огромный успех вполне заслужен. Но какими чарами она может так покорять своего зрителя? Почему мы, следившие с интересом за ходом спектакля, видевшие декорации, костюмы, танцы и игру других артистов, с момента выхода на сцену Павловой переставали видеть все остальное и весь интерес сосредотачивали на этой маленькой, хрупкой женщине? Мы начинали жить тем, что она изображала, и когда она исчезала за кулисами, мы ждали лишь того момента, когда она снова появится и озарит всех чувством радости». На английском языке есть слово: «personality», определяющее обладание такими свойствами, которые придают

человеку свой особый облик и характер, отличающими его от всех других. Английские критики полагали, что впечатление, производимое Анной Павловой, было результатом этой индивидуальности, исключительно сильно ею проявляемой. Но если английские критики находили только это объяснение загадки, то английская публика, и во всяком случае большая часть ее, сразу почувствовали в Павловой ее пленительную, но неразгадываемую тайну. В первый же свой сезон в Лондоне Анна Павловна получила письмо от незнакомой ей молодой женщины, в котором та рассказывала о пережитой драме и безысходной тоске, владевшей ею уже несколько лет. Эта женщина, по совету матери, пришла посмотреть танцы Анны Павловны и затем стала бывать в театре каждый вечер, в течение нескольких недель подряд, и благодаря совершенно непередаваемому ощущению духовной радости, обретаемой на этих спектаклях, почувствовала такое умиротворяющее впечатление красоты, что она опять захотела жить. Затем молодая пара, собиравшаяся вступить в брак, просила Анну Павловну их благословить. Жених и невеста объяснили свое желание тем, что искусство Анны Павловой – самое прекрасное, что им привелось видеть в жизни.

По всему складу своего характера должен себя отнести к числу людей, склонных к позитивному мышлению. К экзальтированности других я отношусь скорее скептически. Но с годами случаи таких психических воздействий личности и искусства Анны Павловны повторялись все чаще и сделались наконец обычными. Может быть, причина здесь была еще и в том, что испытала сама Анна Павловна за эти годы. Оторвавшись в 1914 году от России, которую Анна Павловна страстно любила, пережив войну, гибель и смерти друзей и знакомых, она глубоко перечувствовала и трагедию родины – революцию. Сначала Анна Павловна увлекалась идеями свободы, равноправия, народного пробуждения. Анне Павловне казалось, что для достижения этих идеалов никакие жертвы не будут слишком велики. Но затем началось разочарование. Почти все ее друзья и знакомые, уцелевшие от войны, погибли от лишений за годы революции.

Вложенная в Анну Павловну от рождения какая-то необъяснимая тоска и неясные стремления «куда-то» в период этих переживаний усилились и обострились. Будучи с Анной Павловной во всех ее путешествиях, встречаясь с массой лиц, желавших видеть ее, мне приходилось знакомиться со всеми, разговаривать с ними, узнавать, что они хотят от Анны Павловны, чтобы по возможности оберегать ее от утомительных посещений и разговоров. Читать их письма, отвечать им; и все чаще я слышал выражения благоговейного обожания, которое тысячи людей во

всех концах мира и всех национальностей приносили Анне Павловне, как сокровенный дар их благодарности за то, что она им дала. Многие лица мне говорили, что с того дня, как они впервые видели танцы Анны Павловны, все, что им приходилось видеть потом прекрасного и чистого, соединялось в их мыслях с Анной Павловной. Красоты природы, музыка, произведения искусства вызывали в них ее образ. Какими путями Анна Павловна запечатлевала в сердцах этих людей эти чувства, которые оставались, горели в них чистым и нежным пламенем любви и счастья?.. Конечно, не танцами своими… Они были лишь прекрасной формой того нематериального проявления ее, проникавшего в их души, как дуновение святости…

Учитель Анны Павловны Чекетти говорил: «Я могу научить всему, что есть танец, но у Павловой есть то, чему может научить лишь Господь».

Кто-то сказал, что Божеское в человеке, распыленное миллиграммами, «космической пылью», – иногда сгущается в несколько карат, в самородок, – не таким ли самородком была душа Павловой!

Мне много раз приходилось видеть в разных домах целые комнаты, посвященные Анне Павловне. Бесчисленные фотографии, собрание программ, театральные альбомы, газетные вырезки, засушенные цветы, полученные от Анны Павловны, обрывки лент от ее букетов, все сохранялось как реликвия. У некоторых к этому примешивалось еще и религиозное чувство: по словам этих людей, смотря на танцы Анны Павловны, они переживали умиление и счастье, как от созерцания чего-то не от мира сего. Замечательно то, что это чувство выражалось одинаково у людей, столь различных по религии, национальности и положению. Одна англичанка из провинции мне пишет: «Вы знаете, что уже пятнадцать лет в моей спальне мною отведено место, которое я называю своим алтарем. Там стоит фотография Анны Павловны, которую она сама мне дала, и перед ней у меня – всегда живые цветы. Теперь прибавилась еще одна реликвия: свеча, которую я держала в руках в русской церкви на заупокойной обедне. Я буду теперь зажигать ее раз в год, в день ее смерти». Художник из Калифорнии прислал мне снимок своей студии, часть которой заставлена фотографиями Анны Павловны и цветами. Много таких же снимков было получено мною из Берлина, Нью-Йорка, Мельбурна.

Две дамы из Чили, уже много лет питавшие к Анне Павловне необыкновенную, неземную любовь, устроили алтарь, где фотография Анны Павловны находится около образа Божьей Матери.

Анна Павловна была религиозна в лучшем смысле этого слова. Привыкнув еще девочкой бывать в деревенской церкви с бабушкой, а затем воспитываясь в Театральной школе, где все учащиеся должны были бывать каждое воскресенье. Анна Павловна посещала богослужение в тихих церквах, там, где она находила умиротворенность.

Где бы мы ни находились, Анна Павловна непременно хотела попасть на эту службу, и не раз случалось, что после спектакля, наскоро переодевшись, мы торопились через весь город, чтобы застать первый возглас «Христос Воскресе!». Анна Павловна не любила бывать в тех церквах, которые публик обращает в собрания и место свидания со знакомыми. Ее прямо оскорбляло такое неуважение. Также расстраивали ее проповеди, произносимые на политические темы, ей казалось это до такой степени недопустимым и противным смыслу религии, что одно время она перестала даже бывать в церкви.

К своей любимой церкви в Театральном училище она сохранила самые нежные чувства и, приезжая в Петербург, каждый раз говела там. Будучи раз в церкви и увидав, что ковер при ходе в алтарь износился, Анна Павловна решила связать новый. Его размер оказался таким большим, что работа представлялась гигантской. Но Анна Павловна с любовью занималась ею каждый свободный час, вышивая каждый день по несколько часов в вагоне железной дороги при наших ежедневных переездах в Америке. Несмотря на все усердие Анны Павловны, работа подвигалась недостаточно быстро, а закончить ее нужно было к возвращению в Петербург. Ковер все-таки был готов в срок, при помощи артисток труппы, считавших за честь принимать участие в этой работе. Анна Павловна привезла этот ковер в Петербург и постелила его перед алтарем.

Свою веру в Божественное Анна Павловна отождествляла с необыкновенной любовью к природе. В природе и ее жизни Анна Павловна видела проявление Божества в самых разнообразных формах. Свою религиозность она проявляла и в танце. Пример такого религиозного настроения Анна Павловна давала в балете из «Орфея» Глюка. Эвридика в греческой тунике, покрытой большой светло-серой вуалью, концы которой несут четыре девушки, с опущенной головой медленно движется, останавливаясь мгновениями, как бы в молитвенном экстазе.

Другой момент удивительного настроения, передаваемого ею, был в «Жизели», когда она выходит с белой лилией и, почти не касаясь земли, скользит через всю сцену с таким выражением лица, что публика замирала и могло казаться, что это ангел, пришедший объявить нашему смятенному миру рождение

Мессии.

Замечательно, что эту одухотворенность танцев Анны Павловны, близившуюся к святости, понимали и чувствовали и служители Церкви. Когда мы приехали в один из больших городов Южной Америки, где католическая религия особенно сильна, один из известных проповедников объявил пастве, что он не знает, что это за зрелище, и рекомендует не ходить, пока сам его не увидит. Через несколько дней, кончая свою обычную проповедь, он сказал: «Я вам разрешаю бывать на спектаклях Павловой, я видел ее: свои танцы она достойна танцевать перед алтарем».

После кончины Анны Павловны, в Нью-Йорке, в церкви Св. Марка было устроено собрание в ее память. В своей речи известная американская артистка Рут Сен-Дени сказала, что такой артист, как Анна Павлова, «стоит на пороге неба и земли» – как толкователь путей Божиих. А пастор доктор Уильям Норман Гатри, настоятель церкви, сказал, что только такое выражение религиозного познания, какое давала Анна Павловна в своем искусстве, вернет религии ее прежнюю жизненность.

Но самым замечательным признанием искусства Анны Павловны, его духовной красоты, является речь, произнесенная православным епископом Тихоном в Берлине на панихиде по Анне Павловой 24 января 1931 года:

«Во Имя Отца и Сына и Святого Духа.

Мы собрались сюда, возлюбленные братия и сестры, по случаю преждевременной кончины знаменитейшей всемирной русской балетной артистки рабы Божией Анны, чтобы вознести свои горячие молитвы о ней пред Престолом Божиим.

Каждый раз при поминовении служителей театра, а тем более – балета, возникают у молящихся сомнения и недоумения. С одной стороны, мы знаем отрицательное отношение канонов церковных к театру, а с другой, очень распространено мнение о будто бы крайне отрицательном отношении Православной церкви к человеческому телу и вообще к земным удовольствиям. Говорят, будто бы православие проповедует непримиримую вражду человека против своего тела, крайний, фанатический аскетизм, умерщвление плоти, признавая только за душой человека права на жизнь и развитие.

Против этого заблуждения и хотелось бы сказать несколько слов перед молитвой о балерине, рабе Божией Анне.

Ни одна религия, ни одна философская система не проповедует такого возвышенного учения о теле человека, как Православная церковь. Тело человека, по ее учению, – это самый совершенный организм, вышедший из рук Творца, венец, чудный

цветок всей видимой природы, такая тончайшая форма материи, что она неразрывно сливается с разумным, свободным и бессмертным духом, с миром высшим, духовным, и воспринимает в себя искру Самого Божества. “Не знаете ли, что тела ваши суть храм живущего в вас Святого Духа” (7 Кор. 6:19) – “члены Христовы” (7 Кор. 6:15). Что может быть в этом видимом мире более высоким, чем одушевленный храм Духа Святого или члены Тела Самого Христа, Сына Божия.

Но столь высокое учение о теле человека требует и соответственно благородного отношения к нему. “Тело не для блуда, – говорит тот же апостол, – а для Господа” (1 Кор. 7:13). “Итак, отниму ли члены у Христа, чтобы сделать их членами блудни. Да не будет” (7 Кор. 7:18).

Таким образом, телом человек должен работать для Господа, служить к славе Божией. “Прославляйте Бога и в телах и в душах ваших, которые суть Божий” (7 Кор. 6:20), – говорит святой апостол Павел.

Но как же смотреть на крайне отрицательное отношение церковных канонов к театру, к театральным танцам? Ведь усопшая была балерина.

Коль скоро тело, как мы видим, имеет своим назначением служить Господу, то и танец, как форма жизни тела, должен и может вести туда же. Он является выражением чувств души, мыслей, настроений и, в зависимости от содержания души, ее мыслей, чувств и настроений, может служить и Господу. Разве танец несовместим с молитвой? Уже из Библии мы знаем, что при торжестве перенесения ковчега Господня в новую скинию царь и пророк Давид в религиозном восторге “скакал и плясал”.

Даже в богослужении Церкви православной возможны религиозные танцы. Абиссинская Православная церковь, с первых веков христианства отрезанная от связи с другими церквами, самостоятельно развивая формы своего богослужения, допустила в них религиозные танцы. Да и в нашем Пасхальном богослужении разве не чувствуется почти танец религиозный, когда священники поочередно в ярких и разноцветных облачениях, при веселом напеве пасхального канона, быстро, почти бегом, многократно, почти обегают с кадилом весь храм, приветствуя молящихся: “Христос Воскресе”. Все это богослужение полно ритмических движений, так напоминающих танец. А торжественность архиерейских богослужений с множеством священников, диаконов, иподиаконов, свеченосцев, жезлоносцев и проч., из коих каждый при торжественных хождениях совершает строго определенные движения и путь? Не напоминает ли оно религиозного танца? Воистину, в этом

выполняется заповедь апостола: “Прославите Бога в телах ваших, которые суть Божий”.

Итак, ритм, танец, подобно стиху, является естественным природным способом художественного выражения наших чувств, мыслей и настроений. А потому танец у истинного художника является формой его служения красоте. А так как истинная абсолютная красота есть Бог, то танец может служить Богу, быть служением Богу. Служение же Богу, как абсолютной красоте, настолько высоко и плодотворно, что наш писатель Ф. М. Достоевский в пророческом восторге пред этой красотой сказал: “Красота спасет мир”. Действительно, какие высокие, благородные чувства, настроения и мысли истинный художник танца может возбуждать у зрителей чудным благородным танцем. Каким, вместе с тем, высшим духовным наслаждением может являться такой танец для зрителя. Он отрывает его от земной юдоли и суеты и уносит туда, к небесам, к вечной красоте, к Богу.

Вот такой талант великого художника “милостию Божией” и получила усопшая раба Божия Анна; вот ему-то, этому дару Божию, она и отдала всю свою красивую жизнь; вот к этой вечной красоте и звала она своих зрителей. А так как артист не может вызвать тех чувств и настроений, каких он сам не переживает, то несомненно, что усопшая сама жила главным образом в атмосфере этих высоких настроений, чувств и мыслей, сама рвалась из этой земной юдоли к вечной красоте небесной жизни. А что это так, об этом свидетельствуют и многие черты ее личной жизни. Кому неизвестна ее безграничная любовь и сострадательность к бедным, страждущим? Сколько детей, преимущественно сирот, воспитывалось на ее средства? Какие очереди просителей бывали у ее дверей, и никто не уходил от нее без помощи. Какое благородство, изящество, чувство любви и благожелательства царило вокруг нее. Воистину, это была чистая душа, тянувшаяся к Небесам с такой силой, что она и тело свое в чудных танцах, танцах служения красоте, как бы отрывала от земли в своем устремлении к Богу, увлекая этим стремлением и своих зрителей.

Вознесем же свои горячие молитвы о ней к Престолу Вечной, Абсолютной Красоты, да простит ей Господь вольные и невольные грехи, ибо “несть человека, иже жив будет и не согрешит” и да успокоит Он ее в царстве Своем Вечной Красоты. Одарил Он ее на земле великим талантом: Он дал ей не один, а пять талантов, и она их не зарыла в землю, а преумножила. Да исполнится же над нею слово Милосердного Господа к доброму рабу, который, давая отчет, доложил Ему, что к пяти полученным от Него талантам он своим трудом приложил еще пять талантов.

“Хорошо, добрый и верный раб. В малом ты был верен, над многими тебя поставлю; войди в радость Господина Твоего”. Аминь».

«Несколько страничек из моей жизни», опубликованные А. Павловой в журнале «Солнце России» № 122 (23) – июнь 1912 г.

«Несколько страничек» были опубликованы как приложение к книге Виктора Дандре «Анна Павлова. Жизнь и легенда» (СПб.: Витанова, 2003, с. 481–487).

Есть утверждения, что отцом Павловой был банкир, еврей Лазарь Поляков, а есть утверждения, что отцом был евпаторийский караим Шабетай (Матвей) Шамаш.

Не все слыхали, кто такие караимы. Это ныне исчезающий народ, по одной версии считающийся потомком хазар, по другой – этнической единицей, отделившейся от основной массы евреев на религиозной почве. У них бытует свой вариант иудаизма. Возможно, что там произошло смешение той части евреев с хазарами (последние – по крайней мере, часть из них – приняли иудаизм). Язык религиозного культа у караимов – древнееврейский, сам же караимский язык – тюркской группы. Одним из их центров была и продолжает быть Евпатория. Там на Караимской улице есть культовый комплекс Большая и Малая кенасы (кенаса – ударение на последний слог – молитвенный дом караимов). В помещении одной из них стоит стенд с фотографиями известных караимов. Среди них Анна Павлова (сфотографирована держащей руки в муфте), подпись приблизительно такая: «Анна Павловна Павлова, русская балерина (по отцу Анна Матвеевна Шамаш)».

Приложение
Несколько страничек из моей жизни

(воспоминания балерины Анны Павловой)

Детство

Первое мое воспоминание – маленький домик в Петербурге, где мы жили вдвоем с матерью. Я была единственным ребенком, и мы с ней остались одни на свете – отец мой умер, когда мне было два года.

Мать моя была очень религиозная женщина. Она и меня научила креститься и молиться перед иконами.

Богородица, с печальным кротким ликом, глядевшая на меня из серебряной ризы, стала моим другом. Каждое утро и каждый вечер я разговаривала с ней, поверяя ей все свои детские радости и горести.

Мы были бедны – очень бедны. Но мама всегда ухитрялась по большим праздникам доставить мне какое-нибудь удовольствие. На Пасху – огромное яйцо, начиненное игрушками, на Рождество – елочку, увешанную золотыми орехами. А раз, когда мне было восемь лет, она объявила мне, что мы поедем в Мариинский театр. Я взволновалась. Я никогда еще не была в театре и все допытывалась у матери, что же там будут представлять. Она рассказала мне в ответ сказку о Спящей красавице, которую я очень любила и которую мама рассказывала мне уже сто тысяч раз.

Только что выпавший снег сверкал при свете фонарей, когда мы ехали в Мариинский, и сани наши бесшумно скользили по замерзшей дороге. Я, счастливая, прижалась к матери, которая обняла меня рукой, говоря:

– Вот ты и увидишь волшебниц.

Еще несколько минут, – и передо мной открылся неведомый мир…

Музыка к «Спящей красавице» написана нашим великим Чайковским. С первых же нот оркестра я притихла и вся затрепетала, впервые почувствовав над собой дыхание красоты. Но когда взвился занавес, открыв раззолоченную залу дворца, я тихонько вскрикнула от радости. И, помню, закрыла руками лицо, когда на сцену выехала старая злая волшебница, в карете, запряженной крысами.

Во втором акте толпа мальчиков и девочек танцевала чудесный вальс.

– Хотела бы так танцевать? – с улыбкой спросила меня мама.

– Нет, не так. Я хочу танцевать так, как та красивая дама, что изображает Спящую красавицу. Когда-нибудь и я буду Спящей красавицей и буду танцевать, как она, в этом самом театре.

Мама засмеялась и назвала меня глупенькой, не подозревая,

что я нашла свое призвание в жизни.

Я ехала домой, как во сне, и только о том и думала, как я буду выступать на сцене в роли Спящей красавицы.

– Мамочка, милая, ты позволишь мне учиться танцевать? Скажи: позволишь?

– Да, да, Нюрочка, конечно, – отвечала она, целуя меня и, разумеется, думая о том, как я буду выезжать и вальсировать на балах, а она будет любоваться мной.

Но я-то думала совсем не о балах, а о балете, и ночью видела во сне, будто я балерина и порхаю по сцене, как бабочка, под очаровательную музыку Чайковского.

Я люблю вспоминать этот первый вечер в театре, который решил мою участь. На другое утро я только и говорила, что о моем великом решении, и мама моя поняла, что ее маленькая дочка – серьезная и решительная молодая особа.

– Чтобы сделаться танцовщицей, – возразила она, – тебе придется оставить твою маму и поступить в балетную школу. Разве моя Нюрочка захочет оставить свою маму одну?

– Нет, нет, я не хочу расставаться с тобой, но если это необходимо для того, чтобы сделаться балериной, тогда, значит, надо расстаться.

Я поцеловала мать и стала просить ее, чтобы она похлопотала о принятии меня в школу.

И расплакалась, когда она отказала мне. Лишь несколько дней спустя, измученная моей настойчивостью, мама согласилась пойти к директору театральной школы и взять меня с собой. Как я уже говорила, мы были очень бедны, и, быть может, мама решилась на этот шаг, чтобы обеспечить мне кусок хлеба на будущее, когда ее уже не будет со мной, и мне придется пробиваться одной.

– Но мы не можем принять восьмилетнего ребенка, – сказал директор. – Приведите ее, когда ей исполнится десять лет.

Это очень поразило меня и в течение двух лет ожидания я изнервничалась, стала грустной и задумчивой, мучимая неотвязной мыслью о том, как бы мне поскорей сделаться балериной.

Каждое лето, как водится в Питере, мы переезжали на дачу – крохотный, кукольный домик с балконом, на котором мы, в сущности, и жили. Там и обедали, и занимались, на балконе же мама учила меня и шить.

Без шляпы и в старом ситцевом платьице, я часто бродила одна в лесу, прилегавшем к нашей даче. Мне мил был таинственный сумрак густых сосен, между которыми плясали мотыльки. Иногда я плела себе венки из лесных цветов, надевала

их на голову и воображала себя Спящей красавицей.

Новый мир

Когда мне исполнилось десять лет, я напомнила матери, что нам надо пойти к директору. У нее лицо стало серьезное, но она уже не пыталась отговаривать меня – теперь мы лучше понимали друг друга.

Я обезумела от восторга, когда директор пообещал зачислить меня в число учеников. И, все же, расплакалась, когда пришлось прощаться с мамой. Она тоже плакала. Тогда я не понимала ее слез, как понимаю их теперь. Она-то сознавала все значение того шага, который я делаю. Простую, религиозную и счастливую домашнюю жизнь я меняла на бередящую нервы и опьяняющую жизнь искусства и сцены. И мама знала, что возврата нет, ибо, кто раз попробовал этой жизни, тот уже не уйдет от ее чар, хотя бы лично он не нашел в ней счастья.

Поступить в Императорскую балетную школу – это все равно, что поступить в монастырь, такая там царит железная дисциплина. Каждое утро в восемь часов торжественный звон большого колокола будил нас, и мы торопливо одевались под надзором надзирательницы, следившей за тем, чтобы мы тщательно мыли руки, чистили ногти и зубы. Одевшись, мы шли на молитву, которую вслух нараспев читала одна из воспитанниц перед иконой, возле которой красной звездочкой мерцала лампада. В девять завтракали чаем с хлебом и маслом; затем следовал урок танцев.

Мы собирались в большой комнате, очень высокой и светлой. Мебели там было только: несколько диванчиков, рояль и огромные, до полу, зеркала. А на стенах портреты русских государей. Наш любимый портрет был Екатерины II. Ее гордые, и в то же время, смеющиеся глаза, казалось, смотрели прямо на нас, словно следили за всеми нашими па, критикуя и одобряя нас.

Сначала танцевали маленькие, потом старшие. В полдень, по звонку, мы завтракали, потом шли на прогулку, потом опять учились до четырех, потом обедали. После обеда нам давали немного свободного времени; потом опять начинались уроки фехтования, музыки, иной раз и репетиции танцев, в которых нам предстояло участвовать на сцене Мариинского театра. Ужинать давали обыкновенно в восемь, а в девять мы были уже в постели.

Разнообразие вносили в эту жизнь только хождение в баню по пятницам да в домашнюю церковь по субботам и воскресеньям. В большие праздники нас водили в театры: Александринский, Мариинский, Михайловский.

Иногда у нас в училище бывали балы, на которые

приглашались воспитанники балетной школы, помещавшейся этажом выше. Тут уже каждая из нас старалась принарядиться, приколоть бантик, вплести в косу красивую ленточку. Повертевшись перед зеркалом и припудрившись, мы застенчиво входили в бальную залу.

Всего больше волнений было, когда приезжал кто-нибудь из Царской Семьи. Государь и Царская фамилия интересовалась нашей школой и часто посещали ее. Помню, однажды, когда я была еще в младшем классе, приехал Государь Император Александр III с Императрицей Марией Федоровной и Великими Князьями. Мы, воспитанницы, танцевали балет на нашей маленькой сцене. После балета нас всех пригласили в аудиторию, где была Царская Семья, и Государь посадил к себе на колени мою подругу Станиславу Белинскую. Он всегда был такой простой и добрый – настоящий русский. Я расплакалась.

Меня стали спрашивать, о чем я плачу.

– Я тоже хочу, чтобы Государь посадил меня к себе на колени, – отвечала я, обливаясь слезами.

Чтоб утешить меня, Великий Князь Владимир Александрович взял меня на руки, но я не удовлетворилась этим.

– Я хочу, чтоб Государь поцеловал меня!

Великий Князь хохотал до упаду.

В таких случаях Августейшие Гости обыкновенно пили чай вместе с нами в столовой, и мы ничуть не стеснялись вместе с ними: и Государь, и Государыня были такие простые и добрые, словно родные, и мы держались с ними совсем просто. Каждое воскресенье меня навещала мама, а по праздникам брала меня к себе. Летом мы, как прежде, ездили на дачу – все на ту же, с которой мы и теперь не можем расстаться, и эти воспоминания я пишу на нашем балкончике, который остался мил мне, как память детства.

Из школы я вышла шестнадцати лет, со званием первой танцовщицы. С тех пор я дослужилась до балерины. В России, кроме меня, только четыре танцовщицы имеют официальное право на этот титул. Мысль попробовать себя на заграничных сценах пришла мне впервые, когда я читала биографию Тальони. Эта великая итальянка танцевала всюду: и в Париже, и в Лондоне, и в России. Слепок с ее ножки и поныне хранится у нас в Петербурге.

Обучение танцам

Одна из первых задач будущей танцовщицы – научиться сохранять равновесие, стоя на кончиках пальцев. Вначале ребенок не способен простоять так и минуты, но постепенно развивается достаточная сила в мускулах пальцев, чтобы пройти на них несколько шагов, сперва неуверенно, как начинаешь кататься на коньках, потом все увереннее, и, наконец, без всякого труда. Когда эта первая трудность побеждена, начинают учить разным па. Учительница показывает, а небольшая группа в пять-шесть человек минут десять повторяет те же па; потом идет отдыхать, и ее сменяет другая группа. Кроме разных сложных па, принятых в классическом балете, приходится изучать в нашей школе еще множество исторических и национальных танцев: менуэт, мазурку, венгерку, итальянские и испанские танцы.

Старшие ученицы очень много упражняются сами. Я знала одного балетного артиста, который упражнялся по шести часов в день. Одна моя приятельница, танцовщица, достигшая теперь большой известности, летом обыкновенно едет на дачу или в деревню и упражняется там по четыре часа в день, под наблюдением своего брата, прекрасного танцовщика. Как и во всякой другой области искусства, так и тут успех зависит, главным образом, от личной инициативы и настойчивости в работе. Даже балерина, имеющая успех, не может позволить себе лениться. Чтобы сохранить технику, она должна ежедневно упражняться, как пианист должен играть гаммы и экзерсисы. Она должна так безукоризненно владеть техникой, чтобы на сцене ни о чем уже не думать и не заботиться, кроме экспрессии.

Танцевать с кавалером – само по себе искусство, и его также надо старательно изучать. Балерина обязана быть не только грациозной, но и разнообразить свои позы, когда она падает в объятия танцовщика, чтобы не наскучить зрителю. Тут нужна большая ловкость и практика.

У нас в Императорской балетной школе проходят также историю танцев – и даже экзамен сдают – и очень тщательно изучают искусство грима.

Турне

Первая поездка была в Ригу. Этот красивый, чисто немецкий город понравился мне; публика приняла меня отлично, и это очень ободрило меня. Из Риги мы поехали в Гельсингфорс, Копенгаген, Стокгольм, Прагу и Берлин. Всюду наши гастроли приветствовали, как откровения нового искусства.

В Стокгольме король Оскар каждый вечер приходил смотреть на нас. Но каково же было мое изумление, когда мне сообщили, что король приглашает меня во дворец. За мной прислали придворную карету, и я покатила по улицам Стокгольма, словно принцесса. Король принял меня в большой зале, которую я уже видела, когда осматривала дворец, произнес маленькую речь, в которой очень милостиво и приветливо благодарил меня за удовольствие, доставленное ему моими танцами, сказал, что ему больше всех понравился испанский танец, и показал мне шведский орден – «За заслуги перед искусством».

Я была очень польщена такою милостью, внимание, оказанное мне толпой, провожавшей меня после одного представления от театра до моего отеля, было мне еще дороже. Жизнь танцовщицы многие представляют себе легкомысленной. Напрасно. Если танцовщица не держит себя в ежовых рукавицах, она недолго протанцует. Ей приходится жертвовать собою своему искусству. Награда ее в том, что ей иной раз удается заставить людей забыть на миг свои огорчения и заботы. Я поняла это в Стокгольме. В толпе, провожавшей меня из театра, была всякого рода публика: рабочие и конторщики, продавщицы и портнихи. Все молча шли за моим экипажем: без криков, без рукоплесканий; кажется, даже без разговоров между собою, и потом долго стояли под моим балконом. Мне сказали, что надо выйти на балкон. Я вышла – и меня встретили целой бурей рукоплесканий и восторженных криков, почти ошеломивших меня после этого изумительного молчания. В благодарность я могла только кланяться. Потом они начали петь милые шведские песни. Я не знала, что делать. Потом сообразила – бросилась в комнату, притащила корзины, подаренные мне в этот вечер, и стала бросать в толпу цветы: розы, лилии, фиалки, сирень… Долго, долго толпа не хотела расходиться… Растроганная до глубины души, я обратилась к своей горничной, спрашивая: «Чем я так очаровала их?»

– Сударыня, – ответила она, – вы подарили им минуту счастья, дав им на миг забыть свои заботы.

Я не забуду этого ответа… С этого дня мое искусство

получило для меня смысл и значение.

На следующий год я поехала с русской балетной труппой в Лейпциг, Прагу и Вену, где мы танцевали прелестное «Лебединое озеро» Чайковского. Потом я присоединилась к труппе Дягилева, знакомившего с русским искусством Париж. Фокин сумел очаровать парижан, понимающих искусство, и строгих критиков. Он – гений, и я в восторге от его успеха в Ковент-Гардене, но красота его декораций, великолепие постановки, прелесть музыки – все это так поражает и захватывает зрителя, что он уже не смотрит на отдельных исполнителей. Индивидуальность артиста пропадает для него. Париж знает русский балет в постановке Фокина, но Париж не знает меня, как знают меня в Англии и Америке.

Во время этих парижских гастролей я однажды ездила в Лондон, через канал, чтобы танцевать на вечере, данном леди Лондесборо в честь короля Эдуарда и королевы Александры. Их величества были очень милостивы ко мне и удостоили выразить признательность и удовольствие.

Я вернулась в Лондон в 1910 году и выступала в Палас-театре. Мои друзья здесь предостерегали меня, говоря, что не пристало прима-балерине императорских театров выступать за границей в music hall'e. Но я, хорошо зная лондонские театры и лондонскую публику, не задумываясь, подписала ангажемент – и не жалела об этом. Английская публика необычайно мила и необычайно восприимчива. Для меня было большой радостью, что она оценила как раз те танцы, которые я сама больше всех люблю и в которые вкладываю всю себя. Я чувствую, что мы с английской публикой понимаем друг друга.

Из Лондона я поехала на гастроли в Америку, где танцевала в театре Метрополитен. Разумеется, я в восторге от приема, устроенного мне американцами. Газеты помещали мои портреты, статьи обо мне, интервью со мной и – надо правду сказать – кучу вздорных выдумок о моей жизни, моих вкусах и взглядах. Я часто хохотала, читая это фантастическое вранье и видя себя тем, чем я никогда не была – чудачкой и необыкновенной женщиной. Сила фантазии американских журналистов прямо изумительна.

Из Нью-Йорка мы ездили в турне по провинции. Это было настоящее триумфальное шествие, но страшно утомительное. На нашем специальном поезде, служившем нам и отелем, мы сделали несколько тысяч миль, иной раз приезжали в город только на один спектакль и, по окончании его, спешили на вокзал, чтобы снова ехать ночь и, порой, весь следующий день, до новой остановки. Меня звали и на следующий год в Америку, и мне самой хотелось ехать, но у меня положительно не хватает сил

на эту скачку через континент – так страшно она разбивает нервы.

Несколько дней мы пробыли в Канаде, и там я была поражена вниманием и любезностью канадцев. Приведу следующий инцидент. Однажды, после спектакля, я поехала ужинать в ресторан. Все столики были заняты – ни одного свободного местечка. Но некоторые из сидевших узнали меня и поспешили предложить мне свои стулья. Я так устала, что с радостью приняла эту любезность. После ужина один из сидевших за соседним столиком неожиданно встал и произнес прелестную маленькую речь, предлагая всем выпить за мое здоровье. Я была очень тронута, но, помню, первой моей мыслью было, что я в старом дорожном костюме. Мне нисколько не совестно в этом признаться – каждая женщина на моем месте подумала бы то же. Однако это не помешало всем выпить за мое здоровье.

Инцидент этот попал в газеты, и в Портланде мне устроили такую же овацию.

Я так много уже наговорила о себе, что теперь хочу ответить на вопрос, который мне часто предлагают: почему я не выхожу замуж? Ответ очень простой. По-моему, истинная артистка должна жертвовать собой своему искусству. Подобно монахине, она не вправе вести жизнь, желанную для большинства женщин. Она не может обременять себя заботами о семье и о хозяйстве и не должна требовать от жизни тихого семейного счастья, которое дается большинству.

Ветер колышет вершины сосен перед моим балконом – тех самых сосен, среди которых я гуляла в детстве. Звезды светят, озаряя северную густую ночь. Я кончила свои записки. Теперь я вижу, что жизнь моя представляет собою единое целое. Преследовать безостановочно одну и ту же цель – в этом тайна успеха. А что такое успех? Мне кажется, что он не в аплодисментах толпы, а скорее в том удовлетворении, которое получаешь от приближения к совершенству. Когда я ребенком бродила среди этих сосен, я думала, что успех – это счастье. Я ошибалась. Счастье – мотылек, который чарует на миг и улетает.

Анна Павлова
(«Pall-Mall Magazine»)

notes

Примечания

1

Дандре приводит неверную дату. Согласно архивным данным, Анна Матвеевна Павлова родилась 31 января 1881 года (по старому стилю) (РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 2355. Л. 3). Настоящее отчество Анны Павловой – Матвеевна; отчество «Павловна», вероятно, является псевдонимом.

2

Родители А. П. Павловой, согласно метрическому свидетельству: Любовь Федоровна Павлова и Матвей Павлович Павлов, рядовой лейб-гвардии Преображенского полка.

3

Речь идет о Дирекции Императорских театров, располагавшейся в доме № 2 на Театральной улице (ныне – ул. Зодчего Росси). В помещении бывшей квартиры директора ныне находится Санкт-Петербургский музей музыкального и театрального искусства.

4

Дандре ошибается. В Театральном училище воспитанники делились на категории: казеннокоштные (обучавшиеся за счет казны), своекоштные (обучавшиеся за свой счет) и вольноприходящие.

5

Одна из основных поз классического танца (*фр.* attitude).

6

Фигурок Танагры (*фр.*). Танагра – древнегреческий город, славившийся производством небольших терракотовых скульптур. Излюбленным мотивом было изображение танцующей молодой гречанки.

7

Кокетливую сцену (*фр.*).

8

В. Дандре изменяет память. Речь идет о поездке, состоявшейся летом 1927 года.

9

Прекрасная Анна (*ит.*).

10

Речь идет об издании: Beaumont C. En. Cecchetti: A memoir. L, 1929.

11

Согласно новейшим данным, М. И. Петипа родился 11 марта 1818 года (по старому стилю).

12

На самом деле свою карьеру Петипа начал в Нанте в 1838 году.

13

Балетная форма; буквально – танец вдвоем (*фр.*).

14

Дандре несколько искажает реальную хронологию событий.

15

Точнее – «Брак во времена регентства».

Точнее – «Весна священная».

17

«Мавра» – комическая опера.

18

Вероятно, Дандре имеет в виду «Байку про Лису, Петуха, Кота да Барана» на музыку И. Ф. Стравинского. В «Русском балете» Дягилева она шла под названием «Le Renard» («Лис»).

19

Точнее – «Семь дочерей горного короля».

20

Традиционная для классического балета танцевальная композиция преимущественно лирического характера (*ит.* adagio).

21

Традиционная для классического балета сложная музыкально-танцевальная форма, органически связанная с развитием балетного сюжета (*фр*. pas d'action, буквально – действенный танец).

22

В редакции И. Н. Хлюстина балет назывался «Волшебные куклы».

23

Миниатюра «Умирающий лебедь» была поставлена М. М. Фокиным в 1907 году.

24

Сорт калифорнийского мака (*англ.*).

25

Ныне – Хельсинки.

Точнее – «Волшебная флейта».

«Королева танца» (*ит.*).

28

Ныне – Белен.

29

Речь идет об издании: Stier T. With Pavlova round the world. L., 1927.

30

Народный дом на Кронверкском пр. построен в 1900–1912 годах по проекту архитектора Г. И. Люцедарского. В настоящее время в этом здании размещается Санкт-Петербургский мюзик-холл.

31

Театр «Невского Общества устройства народных развлечений», на который указывает Дандре, был возведен архитектором А. В. Маловым в 1900 году на средства Попечительства о народной трезвости. Он находился на Шлиссельбургском проспекте (ныне Железнодорожный проспект и проспект Обуховской обороны), вблизи Императорского Фарфорового завода. Разобран в 1970-х годах.

32

Одна из разновидностей классического ансамбля, включающего четырех участников (*фр*. pas de guatre, дословно – «танец вчетвером»).

33

Знак юридической защиты авторского права (*англ.*).

Дяди Сэма (искаженный *англ.*).

35

Дандре ошибается: Санкт-Петербургское Императорское Театральное училище (ныне – Академия русского балета имени А. Я. Вагановой) основано в 1738 году, при императрице Анне Иоанновне, танцмейстером Ж. Б. Ланде.

36

Речь идет о балете С. Прокофьева «Стальной скок».

37

Тарлатан – легкая хлопчатобумажная газовая ткань, использовавшаяся при изготовлении дамских и сценических платьев.

Главным образом, преимущественно (*фр*.).

39

Автор музыки к поэме-балету «Пери» – П. Дюка, а не Ж. Ж. Роже-Дюкас. Неточность повторяется и далее.

40

Память изменяет В. Дандре. А. П. Павлова снималась в художественном фильме «Немая из Портичи» в роли Фенеллы в 1915 году.

41

Имеется в виду балет Вебера «Приглашение к танцу».

«Фонд Анны Павловой» (*фр*.).

43

Трюк (*фр.*).

44

«Rose et Colas» – комическая опера на музыку П. А. Монсиньи. Премьера состоялась в Италии 8 марта 1764 года.

45

Традиционное английское чаепитие в пять часов вечера (*англ.*).

Имеется в виду Айседора Дункан.

Личность (*англ.*).

Ужасно, страшно (*англ.*).

49

Имеется в виду балет «Послеполуденный отдых Фавна».

«Американская красота» (*англ.*).

51

Дандре противоречит вышесказанному, но, к сожалению, данная хронологическая ошибка неустранима.

Бриллиантовые зяблики (*англ.*).

«Сравнение – не доказательство» (*фр.*).

Марией, исполненной грации (*фр.*).

55

Я не ошибся, прошло почти два года с тех пор, как Анна Павловна ушла от нас, и я неизменно нахожу около ее урны свежие цветы – роскошные букеты чередуются с скромными пучочками полевых цветов; регулярно навещают Анну Павловну и приносят ей цветы русские студенты. – Примечание В. Э. Дандре.

«Сад отдохновения» (*англ.*).

После закрытия (в 1923 году) храма при Российском посольстве Англиканская церковь подарила русскому приходу церковь Св. Филиппа (Buckingham Palace Road) – в то время единственный православный храм в Лондоне. В 1956 году приход переехал в другое помещение, а храм Св. Филиппа был снесен.

«Умирающий лебедь» (*фр.*).

«Гений Анны Павловой» (*фр.*).